

UNIVERSITÉ CHARLES-DE-GAULLE – LILLE 3
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ
LILLE NORD DE FRANCE

UNIVERSITÀ DI PISA
SCUOLA DI DOTTORATO IN STORIA, ORIENTALISTICA
E STORIA DELLE ARTI

LES LANGUES DU THÉÂTRE ITALIEN CONTEMPORAIN

Thèse de doctorat en cotutelle par
Élodie Cornez

Pour le titre de Docteur de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3
en Langues et Littératures romanes, spécialité Italien

Pour le titre de Dottore dell'Università di Pisa,
in Storia, Orientalistica e Storia delle Arti, specialità Storia delle Arti visive e dello Spettacolo
SSD L-ART/05

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Giorgio PASSERONE
et Madame le Professeur Anna BARSOTTI

MEMBRES DU JURY :

Madame le Professeur Anna BARSOTTI (Università di Pisa)
Monsieur le Professeur Leonardo CASALINO (Université Grenoble 3)
Madame le Professeur Silvia CONTARINI (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
Monsieur le Professeur Piergiorgio GIACCHÈ (Università di Perugia)
Monsieur le Professeur Giorgio PASSERONE (Université Lille 3)

Soutenue le 14 mars 2015

REMERCIEMENTS

De nombreuses personnes ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail de recherche et je tiens ici à les remercier :

Madame le Professeur Anna Barsotti et Monsieur le Professeur Giorgio Passerone, mes directeurs de thèse, pour leurs conseils avisés, leur aide précieuse et leur grande disponibilité,

Madame et Messieurs les Professeurs Silvia Contarini, Piergiorgio Giacchè et Leonardo Casalino, pour m'avoir fait l'honneur d'être membres du jury de soutenance,

Monsieur le Professeur émérite Jean-Paul Manganaro pour son aide et ses conseils,

Mes collègues italianistes de l'Université Lille 3 pour leur sympathie, leur générosité et leur soutien chaleureux depuis plusieurs années,

Madame Christine Bracquenier, Professeur de langue russe à l'Université Lille 3, pour ses conseils précieux, son infinie gentillesse et son amitié de longue date,

Messieurs Ascanio Celestini, Enzo Moscato et Claudio Affinito, Marco Paolini, Spiro Scimone et Francesco Sframeli, les acteurs-auteurs au centre de ce travail de recherche : je les remercie pour leur confiance, leur disponibilité et l'accueil amical qu'ils m'ont réservé,

L'équipe de l'École doctorale de l'Université Lille 3 pour sa bienveillance à l'égard des doctorants et son efficacité, ainsi que l'équipe du laboratoire CECILLE pour son soutien et les moyens qu'elle accorde aux étudiants dans la réalisation de leurs projets,

L'Université Franco-Italienne et le Conseil Régional Nord-Pas de Calais pour avoir accordé leur confiance à mon projet de recherche,

Les différents relecteurs de cette thèse pour leur travail patient et méticuleux,

Mes parents, mon frère et Bertrand, pour leur compréhension affectueuse et leur soutien indéfectible,

Emanuela Andriolo, *amica carissima dei giorni pari e dispari*, point de référence *siculo-messinese*, ainsi que sa famille,

Mes amis pour leurs nombreux encouragements,

Et toutes les personnes dont l'aide a apporté d'une façon ou d'une autre une pierre à l'édifice.

À tous un grand merci.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	11
CHAPITRE 1. LA LANGUE ET LES DIALECTES DANS LE THÉÂTRE ITALIEN CONTEMPORAIN : ÉTAT DE LA QUESTION	22
1. Études antérieures à l’an 2000	23
2. Études à partir de l’an 2000.....	28
3. Bilan et interrogations	33
4. Nouveaux problèmes.....	36
CHAPITRE 2. LE PROBLÈME DE LA LANGUE DANS LE THÉÂTRE DU XIX ^e SIÈCLE : L’UNITÉ, LE THÉÂTRE BOURGEOIS, LE DIALECTE ET L’ITALIEN.....	40
1. La mainmise des acteurs sur l’industrie dramatique	41
2. Le nouvel État et l’art dramatique.....	44
2.1. Les projets d’instrumentalisation patriotique du théâtre	44
2.2. L’échec d’un théâtre patriotique post-unitaire	46
3. Le genre théâtral dans l’affirmation de la classe bourgeoise	50
3.1. La forme théâtrale comme outil de présentation et de représentation de la bourgeoise	50
3.2. Théâtre bourgeois et réalité dialectale.....	52
3.3. L’italien du théâtre bourgeois : un instrument incertain	55
3.4. La langue scénique des acteurs	57
4. Le théâtre veriste et le compromis dialectal.....	58
5. Le théâtre en dialecte après Verga	62
5.1. Un théâtre veriste septentrional.....	62
5.2. La langue hybride du théâtre napolitain	63
CHAPITRE 3. LE CHOIX DIFFICILE DE LA LANGUE DU THÉÂTRE : ANTONIO GRAMSCI, PIER PAOLO PASOLINI ET L’AVÈNEMENT DE L’ITALIEN NATIONAL 68	
1. Gramsci, la langue et le théâtre	69
1.1. L’hégémonie culturelle comme fondement de la langue nationale.....	69
1.2. Le « gusto melodrammatico » du public	72

1.3. Le paradoxe du théâtre en dialecte	74
2. Pasolini, la langue et le théâtre	79
2.1. Le parti pris métalinguistique du poète	79
2.2. La monstruosité de l'italien oral au théâtre	80
2.3. Dépassement du problème dans <i>Il manifesto per un nuovo teatro</i>	85
3. Le débat sur la langue en 1965-1966	87
3.1. Pasolini et le « nuove questioni linguistiche »	87
3.2. Le débat suscité par le discours de Pasolini	92
3.3. La question de la langue du théâtre italien chez les intellectuels.....	96
4. Nouveaux outils pour un dépassement de l'antagonisme entre italien et dialectes : Gilles Deleuze et le devenir mineur de la langue.....	104
CHAPITRE 4. LES ENJEUX DU THÉÂTRE À PARTIR DES ANNÉES QUATRE-VINGTS : CONTEXTE POUR LES EXPÉRIMENTATIONS SUR LA LANGUE.....	108
1. Les expérimentations des années soixante et soixante-dix : renouveler le langage.....	110
1.1. Repenser l'importance des éléments spectaculaires : la néo-avant-garde.....	110
1.2. La matérialité vocale du théâtre de Carmelo Bene	116
1.3. La langue carnavalesque de Dario Fo	118
2. Une pratique contemporaine fondée sur la figure de l'acteur-auteur.....	120
2.1 La remise en question de la représentation dans le théâtre de parole	121
2.2. La choralité créatrice	122
2.3. Écriture <i>consuntiva</i> ou <i>preventiva</i>	125
2.4. Le corps de la parole, la parole du corps.....	131
4. Vers une parole solitaire ?.....	134
4.1. La parole monologique.....	135
4.2. La parole conversationnelle	140
4.3. Le discours indirect libre.....	142
CHAPITRE 5. MARCO PAOLINI ET LA VÉNÉTIE : UNE LANGUE À ENTRÉES MULTIPLES	147
1. Un itinéraire évitant les sentiers battus	148

1.1. Le théâtre de narration : rappel	148
1.2. Un théâtre de l'acteur seul (ou presque) : parcours théâtral.....	152
1.3. Une catégorisation difficile : l'ouverture des horizons	154
1.3.1. L'expérience comme fondement de la pratique théâtrale	154
1.3.2. Une prose qui tend vers la musique et le chant	157
1.3.3. Préparation et édition des textes	159
1.3.4. Sortir des théâtres	161
1.4. Métabolisation de la narration.....	162
2. Évolution sur une carte rhizomatique.....	166
2.1. Lagune point zero.....	166
2.2. La Vénétie et la <i>colata di cemento</i>	168
2.3. Retracer la carte en nommant les choses.....	174
2.4. <i>Bestiario Italiano</i> : analyse de la création scénique.....	179
2.5. Une carte dynamique.....	187
2.6. L'abaissement et la multiplication des points de vue.....	193
3. La <i>lingua rubata</i>	197
3.1. La prise de conscience de la force du dialecte	197
3.2. Le dialecte de la Vénétie comme langue théâtrale impossible ?.....	201
3.3. Voleur de langue	203
3.4. Le « eus »	213
3.5. Un territoire sans identité	219
ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC MARCO PAOLINI.....	225
CHAPITRE 6. LA LANGUE TRAVERSANTE D'ASCANIO CELESTINI	237
1. Celestini et le « quasi-genere » du théâtre de narration	237
1.1. Deuxième génération et limites du théâtre de narration.....	238
1.2. Parcours théâtral	240
2. Un théâtre anti-institutionnel.....	245
2.1. La pratique du minimalisme.....	245

2.1.1. Décors.....	246
2.1.2. Un théâtre d'images plus que de paroles.....	249
2.1.3. Un théâtre de la non-fiction.....	251
2.2. L'institution en question.....	253
3. La langue d'Ascanio Celestini	257
3.1. Le choix d'un <i>romanesco dell'uso</i>	257
3.2. <i>Scemo di guerra</i> : analyse de la création scénique.....	260
3.3. Caractéristiques de la langue de Celestini	266
3.3.1. Aspects formels	266
3.3.2. Énonciation.....	268
3.3.3. Oralité recréée	272
3.3.4. Rythme	275
4. Langue mineure d'une race mineure	280
4.1. L'horizon infini des marginaux.....	280
4.1.1. Un théâtre de <i>poveri cristi</i>	280
4.1.2. La langue carnavalesque	282
4.1.3. La tare physique	289
4.2. Récits de morts et de vivants.....	292
4.3. Périphérie, <i>borgata</i> : un espace-temps du passage.....	294
4.4. La langue traversante	301
4.5. Les constantes de langue majeure comme nouvelles perspectives	310
ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC ASCANIO CELESTINI.....	316
CHAPITRE 7. LE THÉÂTRE DE SPIRO SCIMONE ET FRANCESCO SFRAMELI : LA LANGUE-REFUGE DE RELATIONS EN RUPTURE	337
1. Parole démantelée, parole en souffrance.....	337
1.1. Parcours théâtral	337
1.2. Ascendance beckettienne et pinterienne	339
1.2.1. Le lieu dramatique chez Scimone : prison ou refuge ?	339

1.2.2. Un théâtre de la menace	342
1.3. <i>Nunzio</i> : analyse de la création scénique	345
1.4. L'art de la conversation.....	355
1.4.1. Impossibilité du dialogue	355
1.4.2. L'exemple conversationnel de Sławomir Mrożek	356
1.4.3. L'absence de progression dans les échanges de <i>Nunzio</i>	358
1.4.4. Le langage du corps comme texte en creux	360
1.5. Créer par le vide : la vacuité éloquente	363
1.5.1. La répétition comme immobilité ?	363
1.5.2. Le poids du silence.....	366
1.6. Une parole obsessionnelle et agressive : la répétition comme figure de l'oppression	368
1.7. La répétition comme dilatation du temps.....	370
2. La langue théâtrale de Spiro Scimone.....	378
2.1. La langue dialectale comme langue de l'intime.....	378
2.1.1. Un tournant dans la création théâtrale.....	378
2.1.2. Le discours indirect libre en italien : invasion des mots d'ordre	380
2.1.3. La langue des pièces de matrice dialectale comme langue de résistance.....	382
2.2. « Inventarsi una lingua teatrale »	386
2.2.1. L'étrangeté d'une langue théâtrale.....	386
2.2.2. Caractéristiques formelles de la langue employée	390
2.3. Une langue <i>oltre lo stretto</i>	393
2.4. « Teatro significa vivere sul serio quello che gli altri nella vita recitano male »....	395
2.4.1. La perception de la langue : rythme et musique de la langue dialectale	395
2.4.2. Faire entendre des voix : le théâtre du cri marginal	398
ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC SPIRO SCIMONE	403
CHAPITRE 8. LA LANGUE INCIVILE D'EMMA DANTE	415
1. L'identité en question : un théâtre en équilibre instable	415

1.1. La Sicile, terre de passage	415
1.1.1. Sicile : attrait et répulsion.....	415
1.1.2. Parcours théâtral	420
1.2. Une création (supposée) parthénogénétique : le corps auteur.....	421
1.3. Un théâtre de l'identité insaisissable	426
1.3.1. Le personnage immédiat	426
1.3.2. L'urgence de la parole.....	427
1.3.3. Une chorégraphie de l'instabilité : le rang et la ronde	429
1.3.4. L'habit fait (et défait) le moine	431
1.3.5. L'incertitude sexuelle masculine comme moteur dramaturgique	432
1.3.6. « Le cosce chiuse devono stare ! » : les figures féminines entre innocence et compromission	434
1.3.7. Le regard du spectateur, personnage à part entière	436
1.4. Trouver la sortie de secours	437
1.5. <i>mPalermu</i> : analyse de la création scénique.....	439
2. « Palermo è la mia lingua »	446
2.1. Territoire et voix.....	447
2.2. Les langues de la <i>Trilogia della famiglia siciliana</i>	449
2.2.1. <i>Carnezzeria</i>	450
2.2.2. <i>Vita mia</i>	451
2.2.3. <i>mPalermu</i>	455
2.3. Les corps entravés de <i>mPalermu</i>	460
2.4. Mystère de la langue, langue du mystère	462
2.4.1. La langue dialectale, jouet de la découverte	462
2.4.2. Impuissance de l'italien, force de la langue dialectale dans le théâtre d'Emma Dante	464
2.4.3. L'exemple du verbe <i>taliàri</i>	467
2.4.4. L'italien, langue d'une réalité parallèle.....	470
2.5. Le dialecte bâtard	473

2.5.1. Abâtardir pour mieux libérer.....	474
2.5.2. Une implacable horizontalité	476
2.5.3. Une langue contaminée	480
CHAPITRE 9. LA LANGUE CRUELLE : LES VOIX DE CONTAMINATION DU THÉÂTRE D'ENZO MOSCATO	485
1. Pistes pour un parcours théâtral	486
1.1. Moscato, Ruccello et les autres : dépasser la tradition du théâtre napolitain.....	486
1.2. <i>Tradizione, Traduzione, Tradimento</i>	489
1.3. La société du <i>benessere</i> comme nouvelle source d'inspiration	492
1.4. Itinéraire de Moscato l'excentrique.....	495
1.5. Naples comme choix	497
1.5.1. Une ville-strates.....	497
1.5.2. Pour en finir avec le jugement sur Naples.....	499
1.5.3. Le corps de la ville	503
2. De la « disidentità » à la « transidentità »	504
2.1. De la « <i>coincidentia oppositorum</i> »	504
2.2. Tentatives pour sortir d'un cercle.....	508
2.3. L'individualité événementielle chez Moscato : la figure du <i>trans-</i>	510
2.3.1. Bouleverser les archétypes : renversement du masculin et du féminin.....	510
2.3.2. Les travestis de Moscato : des figures rhétoriques ?.....	513
3. Les langues théâtrales d'Enzo Moscato	517
3.1. Plurilinguisme dans le théâtre napolitain	517
3.2. Moscato, l'italien et la langue dialectale	521
3.2.1. Le substrat napolitain	521
3.2.2. Conformisme de l'italien, éversion de la langue dialectale	523
3.3. Plurilinguisme dans le théâtre de Moscato : vers un langage multiple	525
3.3.1. L'italien non maîtrisé comme source de comique	525
3.3.2. Les enjeux de la maîtrise de l'italien chez Ruccello et chez Moscato	528

3.3.3. Le cas Desiderio, victime linguistique	534
3.3.4. Le plurilinguisme comme seule expression possible de la complexité de l'être	537
3.4. Langue du corps, corps de la langue	544
3.4.1. La nécessité des langues matérielles	544
3.4.2. Un corps autre pour émettre une langue autre.....	547
3.4.3. L'expulsion des Voix	549
3.5. Chant	551
3.5.1. Réitération et musique chez Ruccello	552
3.5.2. La ritournelle de Moscato	552
3.6. Fragmentation et discours indirect libre.....	554
3.7. Théâtre, Voix et Absence : le spectacle <i>Compleanno</i>	557
3.7.1. Analyse de la création scénique	558
3.7.2. Le discours indirect libre comme épiphanie du rite funèbre	563
3.8. Le grotesque selon Moscato	568
ANNEXE 4. ENTRETIEN AVEC ENZO MOSCATO	575
CONCLUSION	581
CORPUS	592
BIBLIOGRAPHIE	595

INTRODUCTION

Parmi les lignes d'évolution de la culture italienne, la question de la langue, récurrente, se pose à la fois à un niveau social, politique et littéraire. À la source de cette « *questione* » se trouve la distinction forte qui s'opère à partir du XIV^e siècle dans la littérature en langue vulgaire, entre la ligne dantesque d'une part, qui met en œuvre un plurilinguisme puisant à la fois dans les strates hautes et basses de la langue ainsi que dans le latin et les langues dialectales, et d'autre part la ligne pétrarquiste, qui se place au contraire dans un monolinguisme plus strict et situe ses exigences dans une langue italienne élevée, appelée à se fixer de plus en plus par des normes précises¹. De fait, c'est cet usage de la langue italienne qui s'impose par la suite chez les lettrés tandis que le plurilinguisme d'inspiration dantesque devient la ligne marginale dans les ouvrages des intellectuels. La dichotomie s'établit ainsi entre un italien perçu comme langue de l'écrit, qui possède dès le début du XVI^e siècle le monopole de la dignité littéraire, et les langues dialectales, d'usage plus quotidien et essentiellement orales².

Cette évolution linguistique à deux voies semble particulièrement intéressante à étudier dans le champ du théâtre, genre hybride qui mêle à la fois les caractéristiques de l'écrit et de l'oral et où la langue se doit d'être efficace pour que l'œuvre atteigne les spectateurs. Très rapidement, le problème de la langue dans le théâtre italien se révèle corrélé à plusieurs autres problématiques qui traversent toute l'histoire du genre dramatique. Il faut en effet d'abord tenir compte de l'absence d'une tradition forte d'auteurs dramatiques présentant une renommée et un succès transrégionaux, du moins jusqu'au XX^e siècle (à l'exception de Carlo Goldoni et Vittorio Alfieri). Cela signifie donc que dans le panorama de la dramaturgie

¹ Giulio Ferroni précise que le latin continue d'être utilisé comme langue des échanges intellectuels au moins jusqu'en 1470. Mais l'usage du vulgaire, en l'occurrence le toscan, s'affirme de plus en plus, notamment grâce au prestige atteint par les auteurs du XIV^e siècle, et devient « solo idioma volgare a cui si riconosca valore ». Giulio Ferroni (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana*. Vol. 1 : *Dalle origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 317. Le classicisme du début du XVI^e siècle qu'incarne en particulier la figure de Pietro Bembo travaille à définir les normes d'une langue écrite unique pouvant contrer la fragmentation sociale et politique de la péninsule : « una lingua letteraria comune, la cui dignità sia riconosciuta da tutti e che tutti possano praticare ». Giulio Ferroni (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana*. Vol. 2 : *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 91.

² « La lingua italiana ha avuto, rispetto ad altre, uno sviluppo particolare : per lungo tempo è stata caratterizzata da una grande aristocraticità. In mancanza di una nazione politicamente unificata, e in presenza di una comunicazione quotidiana affidata in grandissima parte al dialetto, l'interesse per la lingua si è sviluppato soprattutto nel settore della letteratura ». Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 86.

italienne, une ou plusieurs figures de référence ont fait défaut, notamment pour imposer, par le texte écrit, une langue au théâtre. Par ailleurs, cette absence relative d'auteurs dramatiques est intimement liée à la place importante qu'occupent les acteurs au sein de l'organisation théâtrale, de la conception du texte jusqu'à sa diffusion (que l'on pense à la *Commedia dell'Arte* et plus tard aux grands acteurs du XIX^e siècle). C'est ainsi que s'affirme un paradoxe propre à la péninsule : le théâtre est animé par la vitalité de formes spectaculaires sur l'ensemble du territoire, qui se jouent dans une multiplicité de langues dialectales, sans qu'un théâtre d'envergure « nationale »³, en langue nationale, à l'égal du théâtre français, allemand ou encore anglais, ait jamais pu s'affirmer. Ce sont là les données initiales qu'il importe d'avoir à l'esprit pour construire notre approche du problème de la langue dans le théâtre.

La période contemporaine, de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, se révèle particulièrement intéressante pour étudier ce problème qui traverse toute l'histoire du théâtre italien. Ce choix chronologique se justifie par le fait qu'à partir de l'Unité italienne, la situation linguistique nationale évolue⁴ et prend la décision politique d'une diffusion de l'italien auprès de toutes les couches de la population, car celle-ci s'avère dans les faits bien difficile à instruire linguistiquement, du moins jusqu'à l'après-guerre. Par la suite, l'italien évolue en direction d'une variété diamésique, c'est-à-dire que, de langue majoritairement écrite, elle devient de plus en plus, et pour une part toujours plus grande de la population, une langue orale. L'école et l'armée, institutions mobilisées pour diffuser l'italien, ainsi que les médias de masse comme les journaux, la radio et la télévision à partir de l'après-guerre, sont parvenus à diffuser la langue nationale auprès de l'ensemble de la population, à l'écrit comme à l'oral, ce qui a provoqué à l'inverse un certain recul des dialectes⁵. La langue théâtrale

³ Il faut évidemment mettre ce terme entre guillemets, en raison de la tardive unification de l'Italie au XIX^e siècle.

⁴ « Su una situazione politicamente oltre che linguisticamente dispersiva si sono innestate da un lato la supremazia nazionale di una varietà libresca, dall'altro la percentuale altissima dell'analfabetismo ; sicché, mancando adeguate vie di accesso dei non toscanofoni al modello centrale, lo iato tra lingua letteraria e lingua usuale ha cominciato a colmarsi soltanto dopo l'Unità ». Luca Serianni, Pietro Trifone, « Introduzione » in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana. Vol. 1 : I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. XXVII.

⁵ Tullio De Mauro avance un pourcentage supérieur à 50% de la population italienne qui, au milieu des années cinquante, entre ruralité et analphabétisme, n'est pas capable de s'exprimer en italien. En revanche, il estime à 60% la part de la population capable de se comprendre en utilisant la langue nationale au milieu des années soixante-dix. Tullio De Mauro, *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 48 et p. 50.

contemporaine s'inscrit donc dans ce contexte de réduction du fossé historique entre l'italien et les langues dialectales.

Cependant, l'évolution des créations dramatiques ne semble pas suivre ce chemin d'une italianisation croissante. En effet, si l'on observe le panorama du théâtre après l'Unité, on constate que les œuvres théâtrales les plus marquantes sont celles qui ont utilisé le dialecte : le théâtre de Giovanni Verga pour la Sicile, celui d'Eduardo De Filippo pour Naples, de Dario Fo pour la plaine du Pô, ont marqué durablement la dramaturgie italienne. La ligne pirandellienne qui, après une première période de productions théâtrales en dialecte sicilien, semblait être parvenue à mettre en place une langue italienne dramatique efficace, n'a donc pas été privilégiée par les dramaturges les plus importants de la seconde moitié du XX^e siècle. En dépit des progrès économiques et sociaux observables après la Seconde Guerre mondiale, de l'arrivée de la modernité, de l'ouverture au monde, les langues dialectales continuent à être source d'inspiration pour le genre dramatique, notamment dans les créations théâtrales des trente dernières années. En effet, après l'époque des néo-avant-gardes des années soixante et soixante-dix, le retour à un « théâtre de parole »⁶ s'opère au tournant des années quatre-vingts, dans un contexte où la société et la culture sont pourtant en train de s'orienter vers une surabondance audio-visuelle. À une époque où s'est diffusé un italien « neo-standard » ou « dell'uso medio »⁷ et où les dialectes tendent eux aussi à

⁶ « Il teatro di parola » est une expression qu'emploie Silvia Sinisi pour marquer ce tournant important dans l'histoire du théâtre contemporain in Roberto Alonge et Guido Davico Bonino (sous la direction de), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. III : *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 732-733.

⁷ L'expression « italiano dell'uso medio » vient du linguiste Francesco Sabatini (qui l'utilise en particulier dans son article « L'italiano dell'uso medio : una realtà tra le varietà linguistiche italiane », publié en 1985 dans Günter Holtus, Edgar Radtke (sous la direction de), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, p. 154-184). Il s'agit d'un italien communément parlé à un niveau non formel. Il accueille les phénomènes typiques du parler jusqu'alors considérés comme grammaticalement incorrects. Cet italien est parlé par une large part de la population, y compris par les locuteurs instruits, et sur l'ensemble du territoire national (il présente en effet une cohérence morphosyntaxique et lexicale, la variété diatopique existant essentiellement dans la prononciation). Il s'agit d'un phénomène surtout oral, mais il est parfois écrit. Gaetano Berruto parle pour sa part d'« italiano neo-standard » en 1987 dans *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, (l'« italiano standard » étant la langue diffusée après l'Unité, mais encore abstraite, artificielle et très peu parlée). Cf. Gaetano Berruto, « Varietà » et « Italiano standard » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, disponible respectivement sur <http://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0%20Enciclopedia%20dell%27Italiano%29/> et <http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard%20Enciclopedia%20dell%27Italiano%29/> (consulté le 29/08/2014).

s' « italianiser »⁸, la recherche théâtrale la plus novatrice continue paradoxalement à puiser dans les dialectes la substance de son expressivité.

Ces constats successifs ont conduit cette recherche à se resserrer petit à petit sur la pratique théâtrale depuis les années quatre-vingts. Plusieurs études sur le théâtre d'artistes travaillant avec le dialecte avant cette période, tels qu'Eduardo De Filippo ou Dario Fo⁹, ont déjà mis en exergue l'importance de ces acteurs-auteurs pour l'évolution de la langue théâtrale. Nous avons donc choisi d'étudier la question pour des artistes immédiatement contemporains, acteurs d'une période pour laquelle il importe de comprendre les liens qui continuent d'unir deux domaines en situation de fragilité culturelle de plus en plus grande : les langues dialectales d'une part et le genre théâtral d'autre part. La première question qui s'impose à la réflexion concerne les relations qu'entretiennent actuellement la langue italienne et les dialectes dans le champ théâtral, ainsi que la pertinence de l'hypothèse d'une synthèse entre les différents codes, qui semble se réaliser dans les situations linguistiques quotidiennes (notamment à travers l'emploi des italiens régionaux¹⁰).

Une idée s'impose très rapidement : les choix présidant à l'élaboration de la langue en scène sont en réalité indissociables du pôle de l'acteur. Dans des recherches personnelles effectuées précédemment¹¹, nous avons ainsi interrogé cette particularité italienne, à savoir que le théâtre italien est d'abord un théâtre de l'acteur avant d'être un théâtre de l'auteur : cette particularité continue de se vérifier de nos jours avec une forte propension chez les acteurs à composer leurs propres textes. Le choix de la langue dramatique concerne donc en premier lieu les acteurs, puisque ce sont eux qui lui donnent vie, mais qui en sont aussi bien souvent les instigateurs. Cette adoption du « point de vue de l'acteur » permet également d'envisager le fait verbal et linguistique selon une perspective pragmatique. De fait, une langue n'est pas seulement un système de signes écrits, mais aussi de signes oraux. Toute

⁸ Davide Ricca, « Italianizzazione dei dialetti » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, disponible sur http://www.treccani.it/enciclopedia/italianizzazione-dei-dialetti_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ (consulté il 29/10/2014).

⁹ On peut citer à ce propos *Dario Fo : dalla commedia al monologo* de Simone Soriani (Corazzano, Titivillus, 2007) ainsi que l'étude d'Anna Barsotti qui s'intéresse aux deux hommes de théâtre, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* (Roma, Bulzoni, 2007).

¹⁰ Maurizio Dardano parle d'une situation actuelle caractérisée par des variétés linguistiques intermédiaires entre le dialecte et la langue standard, contrairement au siècle précédent où prévalait une situation de diglossie plus nette. Maurizio Dardano, « Profilo dell'italiano contemporaneo », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana. Vol. 2 : Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, p. 345.

¹¹ Il s'agit de l'objet de mon mémoire de Master de première année, intitulé « Le théâtre d'acteur contemporain en Italie », sous la direction de Jean-Paul Manganaro. Université Lille 3, année universitaire 2007-2008.

langue possède d'abord une épaisseur sonore dont l'appréhension précède la compréhension du sens. Le théâtre étant un genre à la fois écrit et oral, ces deux dimensions ont une importance équivalente. Dans les pratiques théâtrales actuelles, il arrive même que la parole prononcée sur scène précède la parole consignée à l'écrit, qui n'est produite que dans un second temps : la dimension orale de la langue prend dans ce cas une importance encore plus grande puisqu'elle est première. Étudier la perspective de l'acteur nous permet également de considérer la langue dans ses enjeux corporels : la prononciation est mouvement de la bouche, le son est souffle, la syntaxe est rythme. La langue s'inscrit donc comme un ensemble de signes verbaux mais aussi non verbaux : le corps est engagé dans l'exécution de cette langue théâtrale qui entre en relation directe avec les mimiques, les postures et les gestes. La langue au théâtre s'inscrit comme langue de la réalité en ce qu'elle constitue aussi, par la transformation d'une matière non-langagière, une « matière signalétique, qui comporte des traits de modulation de toute sorte, sensoriels (visuels et sonores), kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, tonaux et même verbaux (oraux et écrits) »¹². Il est d'autant plus intéressant de prendre en compte cette dimension qu'elle n'apparaît que très rarement dans les études linguistiques sur le théâtre contemporain actuel, qui ne considèrent bien souvent que l'aspect purement linguistique du texte, en laissant de côté la réalisation effective de la langue et le jeu de l'acteur. Or – et c'est là l'un des intérêts les plus stimulants de la période considérée – le théâtre des trente dernières années est documenté non seulement par des textes publiés, mais également directement par les performances théâtrales elles-mêmes, puisque les acteurs-auteurs dont il est question sont encore actifs pour la plupart d'entre eux. L'expérience du spectacle *dal vivo* est précieuse car elle se fonde sur les impressions créées par la multitude d'effets mis en œuvre par la pièce, sur les émotions pures que celle-ci suscite chez le critique redevenu d'abord un spectateur comme les autres. Notre expérience personnelle de spectatrice des performances étudiées sera régulièrement sollicitée dans cette étude. Pour celles auxquelles il ne nous a pas été possible d'assister directement, la documentation par captation vidéo constitue une source précieuse pour mener à bien notre réflexion en permettant d'entendre la réalisation sonore de la langue mise en scène. Il convient tout de suite de préciser qu'une représentation, que l'on y assiste ou qu'on la regarde en différé, génère une approche subjective sur la création : il ne s'agit que d'un point de vue

¹² Gilles Deleuze, *Cinéma.2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 43-44.

depuis une place dans la salle ou bien d'un point de vue imposé par une caméra (par le regard d'un réalisateur), à un moment donné de la tournée (et il est évident, notamment pour le théâtre de narration, que les spectacles peuvent évoluer, parfois au cours d'une même saison). De plus, la captation vidéo apporte une subjectivité différente de celle induite par le regard et l'appréciation d'un spectateur : ainsi les plans rapprochés sur les acteurs montreront des détails qu'un spectateur éloigné de la scène ne pourrait pas voir ; en revanche ces mêmes plans rapprochés feront perdre quelque chose de l'impression d'ensemble produite à cet instant sur toute la scène.

Ayant ainsi défini notre période d'étude ainsi qu'un angle de recherche original intégrant la perspective de la réalisation effective de la langue dans les créations théâtrales de cette époque, nous nous sommes interrogée, dans la première partie de ce travail, sur la langue comme enjeu historique dans la société et la culture théâtrale italiennes de l'Unité à nos jours : ces réflexions sont l'objet des quatre premiers chapitres de notre étude.

Dans le premier de ces chapitres, nous nous interrogeons sur les études qui ont été menées jusqu'à présent autour du problème de la langue dans le théâtre contemporain : nous montrons qu'il s'agit encore d'un domaine peu exploré selon une perspective qui prenne en compte à la fois l'écriture et le jeu, et qui dépasse la simple étude d'un artiste en particulier. Ce constat a orienté nos recherches et nous avons décidé non pas d'étudier ponctuellement des poétiques d'acteurs-auteurs, mais de chercher à tracer des connexions dans le panorama contemporain ; nous avons ainsi tenté de dresser une cartographie du théâtre qui fait usage du dialecte, en considérant les créations de différentes régions de la péninsule pour en tirer des lignes de force capables de rendre compte du traitement de la langue dialectale dans le théâtre actuel.

Pour comprendre les enjeux de l'époque contemporaine, il a été nécessaire de remonter jusqu'au théâtre de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans lequel s'inscrivent les événements relatifs à l'Unité italienne. En effet, dans ce contexte où triomphe le théâtre bourgeois en langue italienne, il est essentiel de prendre la mesure des objectifs linguistiques que s'est fixé le pouvoir nouvellement installé et d'en examiner l'application dans le genre théâtral : c'est l'objet du deuxième chapitre, où nous nous interrogeons également sur l'avènement du théâtre vériste à la fin du XIX^e siècle et le retour, en dépit des efforts de la nation vers une plus grande homogénéité linguistique, à un théâtre en langue dialectale, selon

toutefois de nouvelles problématiques, désormais loin des sujets de salons bourgeois, et de nouvelles modalités linguistiques.

L'élucidation du contexte historique se poursuit dans le troisième chapitre par l'étude des réflexions, pour le XX^e siècle, d'Antonio Gramsci et de Pier Paolo Pasolini. Antonio Gramsci développe en effet une pensée intéressante concernant le théâtre : il souligne l'échec de la bourgeoisie post-unitaire à imposer à l'Italie une culture hégémonique, et donc une langue nationale, tout en souhaitant que le théâtre se fasse instrument de cette unification. Mais parallèlement, ses commentaires sur le genre théâtral – il relate dans des chroniques journalistiques les représentations auxquelles il assiste – ne peuvent que constater une efficacité du théâtre en dialecte que n'atteignent pas les pièces en italien qu'il voit. La réflexion de Pasolini sur la langue, d'autre part, constitue une référence constante tout au long de cette étude, notamment pour l'analyse historique qu'il propose de la nouvelle langue, qu'il qualifie de « technique » ou « technologique », en passe de s'imposer dans la société italienne. Les concepts d'homologation et d'acculturation qu'il développe sont fondamentaux pour ouvrir la réflexion sur la langue à une dimension politique et sociologique, qui s'affirme par la suite de façon nette chez certains artistes contemporains. Les réflexions de Pasolini sur la langue théâtrale en particulier, et notamment dans son *Manifesto per un nuovo teatro*¹³, sont également prises en compte et mises en parallèle avec le débat houleux qui a animé les revues *Sipario* et *Marcatré* autour des années 1965 et 1966 à propos de la langue théâtrale.

Enfin, pour construire un cadre préalable précis aux analyses d'œuvres, un quatrième chapitre est consacré aux dynamiques de création qui parcourent le théâtre italien à partir des années quatre-vingts : cette période se révèle en effet un tournant important pour l'histoire du théâtre puisqu'elle marque la fin temporaire des néo-avant-gardes et la tendance à revenir à un « théâtre de parole » : il importe donc de comprendre cette articulation entre les deux périodes et d'éclaircir ce qu'implique cette notion de « parole retrouvée ». Il se révèle également indispensable de montrer l'évolution importante que subit la parole à l'intérieur de l'échange dramatique au cours du XX^e siècle : les œuvres dramatiques se dirigent de plus en plus vers une parole non plus dialogique, mais monologique, qui s'inscrit cependant dans une perspective plurilinguistique où prolifèrent différentes voix à l'intérieur d'une seule.

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), Milano, Mondadori, 1999, p. 2481-2500.

L'élucidation de ces problématiques importantes permet de préparer l'analyse des œuvres du corpus, qui constitue la seconde partie de notre étude.

Le choix du corpus sur lequel fonder l'analyse de la langue théâtrale a tout de suite été défini par une ligne de force : la prise en considération des acteurs-auteurs, c'est-à-dire des artistes qui s'occupent tant de la composition du texte dramatique que de sa réalisation en scène. Les œuvres soumises à l'étude ont ainsi été conçues pour être jouées par ces mêmes artistes, qui ont donc une double approche intellectuelle et immédiatement corporelle de leur travail. Les auteurs dramatiques qui ne jouent pas leurs propres textes (tels qu'Antonio Tarantino ou Manlio Santanelli par exemple) ont ainsi été écartés. L'abondance de créations théâtrales utilisant les divers dialectes méridionaux s'est vite révélée, par rapport à une production en ce sens beaucoup plus clairsemée au nord. Afin d'obtenir un corpus équilibré qui permette une vision d'ensemble du territoire italien, nous avons inclus deux artistes ne provenant pas du sud de l'Italie : Marco Paolini et Ascanio Celestini, deux acteurs qui confectionnent pour eux-mêmes leurs propres textes, en prise directe avec la réalité de leur territoire. Ces choix ne sont pas anodins : ces deux artistes sont représentatifs du courant de « théâtre de narration » qui constitue l'une des directions importantes du théâtre de recherche en Italie à partir des années quatre-vingts et à laquelle nous nous sommes intéressée dans un précédent travail de recherche portant plus particulièrement sur l'œuvre de Marco Paolini¹⁴.

Dans un premier temps, le corpus se composait des œuvres de huit artistes : outre Marco Paolini, Ascanio Celestini, Enzo Moscato, Emma Dante et Spiro Scimone, l'étude envisageait d'examiner les travaux de Laura Curino pour la partie nord-ouest de l'Italie, ceux d'Annibale Ruccello pour Naples, de Davide Enia pour la Sicile. Cependant, nous avons peu à peu restreint le corpus d'une part parce que le théâtre de narration (dans lequel s'inscrivent Laura Curino et Davide Enia) était déjà représenté par Marco Paolini et Ascanio Celestini, et d'autre part parce que la production d'Enzo Moscato était déjà très ample pour la zone napolitaine. Le travail d'Enzo Moscato frappe tout de suite par sa puissance et par la richesse de traitements que subit la langue dans ses créations. En outre, il est l'initiateur, avec Annibale Ruccello et Manlio Santanelli, d'une « nouvelle dramaturgie napolitaine »¹⁵ qui

¹⁴ Il s'agit de l'objet de mon mémoire de Master de deuxième année, intitulé « Marco Paolini : une affabulation réaliste », sous la direction de Giorgio Passerone. Université Lille 3, année universitaire 2009-2010.

¹⁵ Voir l'ouvrage de Luciana Libero, *Dopo Eduardo : nuova dramaturgia a Napoli*, Napoli, Guida Editori, 1988.

écloît elle aussi au début des années quatre-vingts. Deux Siciliens font enfin partie du corpus, signe de la vitalité de cette terre en matière de théâtre ces dernières années ; cependant, leur origine géographique diffère, puisque Spiro Scimone vient de Messine tandis qu'Emma Dante est palermitaine. Ils travaillent au sein de deux compagnies (Compagnia Scimone Sframeli et Compagnia Sud Costa Orientale), où la composition des textes est fortement influencée par la pratique de l'acteur. Emma Dante, si elle ne joue pas systématiquement dans ses propres pièces, les construit en revanche en interaction très forte avec ses acteurs. Le choix définitif s'est donc arrêté sur cinq artistes : Paolini et Celestini, pour le « Nord » et le « Centre », puis Enzo Moscato, Emma Dante et Spiro Scimone pour le « Sud ».

En outre, le choix de ces artistes a été dirigé par l'exigence de s'intéresser à des travaux déjà amplement connus en Italie même, mais aussi à l'étranger, et en particulier dans les pays francophones, afin de vérifier la validité d'une hypothèse sur la possible diffusion des œuvres en langue dialectale au-delà de la zone locale d'origine. Ascanio Celestini a joué plusieurs fois en italien à l'étranger ; il est désormais traduit en français et ses pièces sont adaptées pour les scènes belges et françaises¹⁶ ; les spectacles d'Emma Dante sont joués dans toute l'Italie mais aussi à l'étranger et elle collabore avec de nombreux théâtres en Europe¹⁷. Enfin, Spiro Scimone, qui joue en sicilien avec sa troupe dans de nombreux théâtres nationaux et internationaux, est également traduit dans plusieurs langues et la pièce *La festa* (1999) a été représentée en français à la Comédie Française en 2007.

Chaque chapitre consacré à un artiste se propose d'étudier d'abord l'ensemble de son parcours en tentant de mettre au jour les lignes de force de sa poétique, d'interroger ses influences, son lien avec ses origines et les problématiques présentes dans ses œuvres. Puis l'analyse se focalise sur le traitement de la langue opéré par chacun des artistes, à travers l'étude d'une pièce en particulier : *Bestiario italiano : i cani del gas* (1999) pour Marco Paolini, *Scemo di guerra* (2004) pour Ascanio Celestini, *Nunzio* (1994) pour Spiro Scimone, *mPalermu* (2001) pour Emma Dante, *Compleanno* (1992) pour Enzo Moscato. L'étude se fonde à la fois sur le texte publié et le support vidéo documentant la réalisation de l'œuvre, dans un souci permanent d'intégrer la dimension spectaculaire. Ces chapitres analytiques sont

¹⁶ Ascanio Celestini a présenté plusieurs de ses pièces dans les différentes éditions du Festival de Liège ; trois spectacles ont été traduits et repris par des acteurs francophones, tandis que Celestini assure lui-même la mise en scène de son spectacle *Discorsi alla nazione* dans la version française *Discours à la nation*, interprétée par l'acteur David Murgia (2013).

¹⁷ Parmi ceux-ci, le théâtre de la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq, près de Lille.

suivis des retranscriptions d'entretiens avec les artistes, effectués entre 2008 et 2014. Il est en effet particulièrement intéressant de recueillir la parole de ces acteurs-auteurs afin de les interroger directement sur leur relation avec leur dialecte et sur leur pratique linguistique au théâtre.

À travers ces analyses, il s'agit de confronter plusieurs questions et hypothèses de départ avec la poétique manifestée dans les œuvres. Ces hypothèses sont liées à trois notions : celles de temps, de territoire et d'identité. L'usage du dialecte renvoie immédiatement à une idée de temps passé : le temps d'une Italie archaïque des générations précédentes, mais aussi le passé de l'artiste lui-même, son enfance et sa culture s'enracinant dans un milieu dialectal. Enfin, l'usage du dialecte au théâtre est une pratique qui ne peut faire abstraction d'une certaine tradition de théâtre, notamment pour des centres historiquement très actifs comme Naples ou Venise. Il convient donc de se pencher sur les rapports qu'entretient la création théâtrale en dialecte avec cette notion de temps : comprendre les affinités ou les antagonismes avec une tradition théâtrale fortement présente ou au contraire manquante ; comprendre si le passé auquel cette création semble devoir renvoyer immanquablement est un passé terminé, définitif, ou si, au contraire, la langue dialectale redéfinit sa propre conception du temps. La notion de langue théâtrale en dialecte, en plus de la dimension temporelle, renvoie également à une dimension spatiale : langue locale, elle semble devoir être confinée à un territoire limité. Il importe donc d'étudier la façon dont la création théâtrale en dialecte parvient à dépasser la barrière de la simple compréhension littérale afin d'atteindre un public non-dialectophone. D'autre part, une langue parlée par un nombre réduit de personnes semble devoir aussi définir une « identité », c'est-à-dire une dynamique d'identification à une culture et à un territoire. Le dialecte peut donc être synonyme de délimitation, d'affirmation d'identités locales en passe d'être absorbées par une culture homogénéisée, nationale, voire internationale. Ainsi, notre hypothèse principale de départ est que, par le choix d'un théâtre puisant dans le dialecte, les artistes recréent un moyen d'expression à la fois archaïque et tout à fait contemporain pour réaffirmer les identités de territoires et de peuples dont la spécificité culturelle entre en résistance contre un monde homologué dans une langue nationale qui finit par tout uniformiser. Cette réaffirmation se ferait à travers l'instrument de la parole, à contre-courant des habitudes visuelles et sonores amplifiées d'une société de l'image et du son et à travers l'usage de langues vouées à la disparition à plus ou moins long terme, mais que le genre théâtral soumettrait à une opération de réinvention afin d'en faire des instruments

d'expression contemporains, transcendant la dimension locale pour atteindre une expressivité universelle.

Ces trois notions de temps, de territoire et d'identité se trouvent constamment au cœur des analyses que nous avons menées sur l'œuvre des cinq artistes que nous avons choisis et sont, au fur et à mesure de la progression de notre réflexion, interrogées, affinées et redéfinies à la lumière des pratiques linguistiques de ces artistes. Les hypothèses de départ évoluent ainsi de manière significative et les concepts de langue puisant dans le dialecte, le territoire, le temps et l'identité mûrissent jusqu'à recouvrir des sens et des enjeux qui n'avaient pas été envisagés au commencement de la recherche. L'une de ces notions, celle d'identité, pourra même se révéler inopérante et elle conduira à recourir à d'autres notions, plus pointues, plus subtiles, poussant l'analyse sur des terrains insoupçonnés auparavant.

L'étude que nous présentons ici se veut donc la trace fidèle de l'exploration patiente d'un sujet qui a évolué et s'est affirmé tout au long de l'analyse minutieuse des parcours et des œuvres des acteurs-auteurs étudiés.

CHAPITRE 1. LA LANGUE ET LES DIALECTES DANS LE THÉÂTRE ITALIEN CONTEMPORAIN : ÉTAT DE LA QUESTION

Si la question de la langue dans le théâtre italien a fait l'objet d'études approfondies pour ce qui est de l'époque pré-unitaire, en particulier pour la Renaissance avec la *Commedia dell'Arte* et pour le XVIII^e siècle avec une grande quantité d'études sur la langue de Carlo Goldoni¹⁸, la langue du théâtre contemporain a été pendant longtemps un sujet d'études peu abordé, exception faite – mais il a fallu attendre la deuxième moitié des années soixante-dix – de Luigi Pirandello¹⁹. Tullio De Mauro en vient même à affirmer que le panorama des études linguistiques contemporaines sur le théâtre le plus récent, c'est-à-dire à partir de Pirandello, est désolant²⁰. En effet, les linguistes qui se sont intéressés à la deuxième moitié du XX^e siècle ont rapidement mis en évidence des transformations linguistiques importantes à partir de l'après-guerre, dues à l'évolution du divertissement de masse avec l'avènement de la télévision²¹ et le développement de l'industrie cinématographique. Ces deux nouveaux mass-médias ont joué un grand rôle dans la diffusion de la langue italienne et c'est en priorité sur ceux-ci qu'ont porté les recherches ayant trait à la langue du spectacle. Un bilan de ces dernières montre donc le faible intérêt des linguistes pour le genre dramatique contemporain ; Tullio De Mauro a consulté méticuleusement les plus importants ouvrages d'histoire de la

¹⁸ Citons à titre d'exemple l'ouvrage collectif *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento : Machiavelli, Ruzzante, Aretino, Guarini, Commedia dell'arte*, Padova, Liviana, 1970 ; Gianfranco Folena, « L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni », in *Lettere italiane*, X, 1958, p. 25-54.

¹⁹ En 1977 paraît le premier essai important sur la langue théâtrale de Pirandello, écrit par le linguiste Giovanni Nencioni : « L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello », publié à l'origine dans *Studi di grammatica italiana*, VI, 1977, p. 227-263.

²⁰ Tullio De Mauro, *L'Italia delle Italie*, cit., p. 128.

²¹ En Italie les diffusions télévisuelles régulières commencent en 1954 sur la RAI.

langue et a pu y constater la place très marginale, voire l'absence de références consacrées au genre théâtral²².

1. Études antérieures à l'an 2000

Avant le début des années 2000, peu d'articles et bien peu d'ouvrages complets ont été consacrés à la langue du théâtre post-unitaire. Parmi ceux-ci figure un essai important de Giovanni Nencioni : *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, publié en 1976²³. Certaines de ses considérations sémiologiques fondamentales sont souvent citées dans les publications et critiques postérieures. Tout d'abord, Giovanni Nencioni différencie « parlato-parlato » (en situation réelle) et « parlato-recitato » (au théâtre) : ce sont deux parlars en situation, qui prévoient la présence physique des locuteurs et la perception immédiate des facteurs paralinguistiques. Toutefois, la spontanéité du discours en situation réelle est supérieure à celle du discours joué où les répliques sont écrites à l'avance. Giovanni Nencioni qualifie la langue théâtrale de « parlato *sui generis* »²⁴, c'est-à-dire de parler programmé par un auteur. Il redéfinit donc la notion d'improvisation au théâtre : celle-ci n'est pas dans les phrases prononcées (qui sont celles de l'auteur), mais bien dans les facteurs paralinguistiques et kinésiques mis en œuvre par l'acteur et que l'auteur n'a pas pu prendre en compte à l'écrit. L'acteur incarne son personnage et ce « transfert »²⁵ fait de lui davantage qu'un simple exécutant ou traducteur d'indications écrites (les didascalies) vers un langage sonore, visuel ou corporel. Il est donc autorisé, si la situation dramatique le nécessite, à « sporcare l'eccessiva lindura »²⁶ du texte écrit. En conséquence, l'œuvre théâtrale se caractérise par sa double dimension de *fabula agenda* (le texte dramatique) et de *fabula acta* (le texte scénique), qui ne coïncident pas exactement. Giovanni Nencioni insiste également sur l'importance du rôle du metteur en scène et sur la nécessité de prendre en compte les capacités perceptives du public pour créer un parler efficace. Enfin, le linguiste montre la trop grande simplicité de

²² Tullio De Mauro, *L'Italia delle Italie*, cit., note au chapitre « Gramsci e le vicende linguistiche del teatro del Novecento », p. 125-137. De Mauro passe en revue les ouvrages de grands linguistes tels que *La lingua italiana* de Maria Luisa Altieri Biagi, Giacomo Devoto (1968), *Breve storia della lingua italiana* de Bruno Migliorini et Ignazio Baldelli (1964), *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)* de Gianfranco Contini (1968).

²³ Giovanni Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », in *Strumenti critici*, n.29, febbraio 1976. Republié dans *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

²⁴ Giovanni Nencioni, « L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello », in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, p. 210.

²⁵ Giovanni Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », cit., p. 173.

²⁶ Giovanni Nencioni, « L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello », cit., p. 210.

l'opposition entre canal écrit et canal oral et préfère opposer *usage formel* à *usage informel*, à la fois à l'écrit et à l'oral. Par exemple, l'art oratoire, la liturgie, les fables, les proverbes sont des genres oraux et pourtant leur langue est extrêmement formelle. À l'inverse, les dialogues des drames de Pirandello, que Giovanni Nencioni étudie plus particulièrement, visent le plus possible à pratiquer une langue parlée et ce dès le moment de l'écriture²⁷.

Un autre ouvrage important pour les études sur la langue italienne est celui de la linguiste Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*²⁸ (1980), composé de trois essais, l'un sur la *Commedia dell'Arte*, l'autre sur trois dramaturges du XVIII^e (Giovanni Battista Fagiuoli, Girolamo Gigli et Jacopo Nelli), et le dernier sur Luigi Pirandello. Bien que ces chapitres soient consacrés à trois moments distincts et circonscrits de l'histoire du théâtre, la linguiste met en exergue plusieurs points importants sur la langue du théâtre. Elle note tout d'abord que les choix qui président à l'élaboration de la langue chez un dramaturge ne dépendent pas uniquement des convictions linguistiques de l'auteur, de sa position personnelle face à la *questione della lingua*²⁹. Ils doivent également prendre en compte le pôle de la réception de l'œuvre, c'est-à-dire le public, ses goûts, ses attentes et ses habitudes.

Partant de ce que dit Maria Luisa Altieri Biagi, l'hypothèse suivante peut déjà être formulée : la langue au théâtre est une réalité vivante, concrète, se référant à des réalités qui font écho à des sentiments, des représentations précises et différentes pour chacun des spectateurs au moment même où les paroles, éphémères – contrairement à celles écrites – sont prononcées. Cette langue théâtrale ne peut donc pas être séparée d'un rapport au réel puissant. La deuxième remarque importante faite par Maria Luisa Altieri Biagi est que, pendant très longtemps (au moins aussi longtemps que l'Accademia della Crusca représentait une autorité contre laquelle les auteurs pouvaient difficilement s'élever) les pièces théâtrales tendaient à une certaine ambition littéraire : la critique montre en effet que les solutions linguistiques visant à reproduire l'oralité dans les écrits dramatiques en langue³⁰ du XVIII^e proviennent non pas tant d'une reproduction mimétique du parler toscan de l'époque que de la recompilation docte de célèbres extraits de la littérature à forte caractérisation orale provenant de sources

²⁷ Ibid., p. 211.

²⁸ Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

²⁹ Jusqu'au XIX^e, les dramaturges comme les autres auteurs ne pouvaient se soustraire à l'autorité des Académies, en particulier à celle de la Crusca, qui imposait une normalisation de l'usage de la langue.

³⁰ L'expression « en langue » reproduit ici l'expression italienne « in lingua », qui signifie donc « en langue italienne » par opposition aux langues dialectales.

telles que Giovanni Boccaccio, Luigi Pulci ou Benedetto Varchi. Ces citations d'éléments très expressifs avaient l'avantage de faire preuve d'une efficacité comique déjà avérée auparavant, tout en suscitant un plaisir évident à la reconnaissance et à l'identification de ces citations que le public cultivé connaissait fort bien. Plusieurs questions Ce constat fait surgir plusieurs questions : celle de l'aspiration à la valeur littéraire qui influence les dramaturges, notamment au moment de la publication ; celle de la part de mimétisme ou au contraire de la part de création présidant à l'élaboration de la dimension orale d'un texte théâtral.

Il faut attendre les années quatre-vingt dix pour que soit établie une étude linguistique prenant en compte l'histoire de la langue théâtrale depuis ses débuts jusqu'à Pirandello : c'est ce à quoi s'emploie Pietro Trifone dans le chapitre intitulé « L'italiano a teatro », publié dans le second volume de la *Storia della lingua italiana*³¹, ouvrage de référence sur l'histoire de la langue. Le panorama chronologique des dramaturges aux prises avec la question de la langue est précédé par des considérations sémiologiques essentielles pour comprendre la spécificité du langage dramatique. En particulier, Trifone critique la définition que Cristina Lavinio a faite de l'écriture dramaturgique : « scritto per essere detto come se non fosse scritto »³². Cette définition serait à la fois trop générique (elle peut aussi s'appliquer à des textes non théâtraux) et trop restreinte (elle se réfère surtout à une esthétique naturaliste du discours, qui entend imiter le réel). Trifone propose donc de définir l'écriture dramaturgique comme « scritto per l'esecuzione orale nella finzione scenica »³³. En outre, et c'est là une considération fondamentale, Trifone remarque que la mise en scène du parler provient souvent de marqueurs conventionnels, d'artifices simulant l'oralité plutôt que d'une mimésis du parler spontané :

L'analisi di un *corpus* significativo di commedie scritte dal Cinquecento al Novecento [...] mostra in modo evidente l'insufficienza di una prospettiva critica tesa a cercare nel parlato ordinario la fonte principale o il più rilevante termine di confronto del parlato teatrale. Anche quando i dialoghi di un testo drammatico mantengono le esitazioni, le fratture e gli incidenti del parlato, è evidente che si tratta comunque di « simulazione del parlato »³⁴ ; si

³¹ Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*, Vol. 2 : *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994.

³² La référence est citée par Trifone : Cristina Lavinio, « Tipologia dei testi parlati e scritti », in *Teoria e didattica dei testi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, p. 33.

³³ Pietro Trifone, « L'italiano a teatro », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*. Vol. 2, *Scritto e parlato*, cit., p. 88.

³⁴ La référence est citée par Trifone : Enrico Testa, *Simulazione del parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

tratta cioè di un esercizio di scrittura drammaturgica mirante a conseguire un effetto stilistico di autenticità³⁵.

Cette absence de naturel linguistique s'explique par une constatation simple : la comédie³⁶ ne peut prendre pour modèle l'italien parlé car l'italien est surtout une langue de l'écrit jusqu'au XX^e siècle. Plus que « simulazione del parlato », le linguiste va même jusqu'à évoquer une « invenzione del parlato »³⁷ jusqu'au XX^e. Trifone en tire ainsi une conclusion importante : l'absence d'une tradition d'italien parlé a porté préjudice au théâtre italien, en l'empêchant de prendre une place de choix dans la culture italienne :

La lingua della *Commedia* dantesca o del *Decameron* boccacciano, quanto a potenziale « teatralità » non ha nulla da invidiare all'inglese di Shakespeare o al francese di Molière ; ma quella lingua è divenuta la lingua della letteratura italiana, non è divenuta la lingua della società italiana. E il teatro, la più sociale delle arti, ha bisogno di una società di parlanti. I problemi del teatro italiano dipendono dunque, ancor prima che da una « questione di lingua », da una sovraordinata questione di società. La cronica mancanza di un ampio strato di borghesia avanzata, capace di affrancarsi tanto dal particolarismo dialettale quanto dal formalismo retorico, è la ragione ultima sia delle difficoltà della nostra lingua, sia delle connesse difficoltà del nostro teatro³⁸.

L'histoire de la langue au théâtre est donc profondément liée à l'histoire de la société italienne et à l'évolution particulière de sa langue. Trifone retrace ensuite les différentes étapes de l'italien théâtral depuis le XVI^e siècle en analysant la langue de différents auteurs. Il distingue trois moments principaux dans le théâtre post-unitaire : le théâtre bourgeois (Giuseppe Giacosa, Giacomo Torelli, Paolo Giacometti), caractérisé par un grand éclectisme dans l'usage de la langue et une production quantitativement importante, à mettre en rapport avec l'affirmation du théâtre comme haut-lieu de la vie sociale publique ; le théâtre veriste, représenté surtout par Luigi Capuana et Giovanni Verga, en soulignant ses difficultés et réticences dans le passage de la nouvelle au drame ; et enfin les drames de Luigi Pirandello.

³⁵ Pietro Trifone, « L'italiano a teatro », cit., p. 89.

³⁶ Trifone, comme par ailleurs Maria Luisa Altieri Biagi, fonde leur étude en priorité sur le genre de la comédie. En effet, la tragédie répond à des canons esthétiques précis et immuables jusque Manzoni, qui présentent davantage les caractéristiques de la poésie (les tragédies sont écrites en vers) que celles liées aux exigences linguistiques de la comédie. La tragédie est souvent traitée à part : à titre d'exemple, Gian Luigi Beccaria consacre plusieurs paragraphes à Vittorio Alfieri dans une section intitulée « Letteratura in versi » de son article « Dal Settecento al Novecento », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*. Vol. 1 : *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993 p. 679-749.

³⁷ Pietro Trifone, « L'italiano a teatro », cit., p. 89.

³⁸ *Ibid.*, p. 90.

Cet essai se révèle lui aussi important pour les remarques de fond sur l'étude de la langue dans le théâtre, mais il ne va pas au-delà du premier tiers du XX^e siècle et ne prend en compte que les dramaturges les plus connus. Par ailleurs, ceux-ci sont souvent de grands écrivains dans d'autres genres, s'étant essayés aussi au genre dramatique. Trifone accroît toutefois son panorama historique en 2000³⁹ en s'intéressant aux deux principaux dramaturges après Pirandello, c'est à dire Eduardo De Filippo et Dario Fo, dont la *koinè* padane et la langue imaginaire du *grammelot* font l'objet d'une attention particulière.

Comme le montre la période historique étudiée par Maria Luisa Altieri Biagi, Giovanni Nencioni et Pietro Trifone (dans le premier essai évoqué), c'est surtout la langue du théâtre jusque Pirandello qui est manifestement prise en compte, comme si les vicissitudes de la langue italienne étaient *aussi* observables dans l'art dramatique d'un Arioste, d'un Machiavel, d'un Giordano Bruno et que celles-ci se résolvaient dès lors que Luigi Pirandello invente une langue dramatique italienne caractérisée par la « *medietà* ». De fait, cette « *soluzione discreta* » qui vise non pas tant « *uno stile di cose* » mais « *di parole* »⁴⁰ semble libérer l'italien de son formalisme littéraire pour parvenir à une langue fonctionnelle à la transmission des contenus. Ajoutons à cela que ces études linguistiques s'intéressent principalement au théâtre en toscan, c'est-à-dire là où les tentatives d'italien oral sont le plus évidentes, laissant presque entièrement de côté les théâtres puisant dans les langues dialectales. Une double histoire nationale du théâtre se dessine alors, faite de deux voies parallèles – celle du théâtre en italien et celle des théâtres utilisant le dialecte – qui semblent se croiser très rarement (la première convergence d'importance étant la langue goldonienne, la deuxième, les hésitations véristes entre langue et dialecte), jusqu'à ce que cette double identité du théâtre italien se simplifie dans l'italien mis en œuvre par Pirandello, qui précède l'unité linguistique effective du pays après la Seconde Guerre mondiale.

Or, tout porte à croire en revanche que rien n'est résolu après la grande révolution pirandellienne. C'est en effet précisément la période qui va des années trente à nos jours qui est la moins étudiée par les linguistes, à plus forte raison lorsqu'il s'agit des phénomènes théâtraux les plus récents. Les rares études consacrées à ces années, comme celle de Trifone,

³⁹ Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Edizioni editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

⁴⁰ Distinction qu'opère Pirandello lui-même et que cite Maria Luisa Altieri Biagi in « Pirandello, dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica », in *La lingua in scena*, cit., p. 162-221.

prennent en compte les « pics »⁴¹ dépassant du théâtre contemporain : le pic De Filippo et le pic Fo, laissant dans l'ombre le reste de la production théâtrale, sans doute moins connue du grand public mais présentant toutefois de nombreuses aspérités fort intéressantes.

2. Études à partir de l'an 2000

Le problème de la langue dans le théâtre italien pour la période contemporaine allant des années trente à nos jours a donné lieu en revanche à un regain d'intérêt dans les études de ces dix dernières années. Il faut citer les travaux de la linguiste Stefania Stefanelli, et en particulier les deux articles « Lingua e teatro, oggi » et « Come parla il teatro contemporaneo »⁴². Stefania Stefanelli parvient à une conclusion importante : la dichotomie traditionnelle entre théâtre en italien – littéraire et formelle – et théâtre en langue dialectale – spontané et expressif – est désormais dépassée. Cela reflète les évolutions linguistiques de la société elle-même. En effet, les Italiens se trouvent depuis quelques dizaines d'années dans une situation de diglossie maîtrisée, c'est-à-dire qu'ils connaissent à la fois leur dialecte et l'italien, et ces deux types de système linguistique ont tendance à se fondre dans l'italien régional, qui est un italien moyen présentant de légères variations diatopiques⁴³ ne gênant pas la compréhension. Ajoutons qu'à force d'être de plus en plus pratiqué, l'italien est passé de « abito della domenica » à « tuta da lavoro » qui se « strapazza e si insudicia »⁴⁴, c'est-à-dire que l'on ne craint plus d'user et d'utiliser, comme une vraie langue vivante en évolution constante : c'est l'« italiano dell'uso medio » défini par Franco Sabatini⁴⁵. Par conséquent les dramaturges issus de cette génération ont une langue orale nationale à disposition et semblent réussir bien mieux que leurs prédécesseurs à se rapprocher du parler spontané. En lieu et place de l'historique opposition entre dialecte et langue, il y aurait à présent une sorte de réconciliation entre les deux codes linguistiques qui donnerait lieu à la possibilité d'une

⁴¹ La métaphore est de Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 33.

⁴² Tous deux réunis dans Stefania Stefanelli, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.

⁴³ Il existe quatre facteurs de variation synchronique d'une langue : la provenance géographique du locuteur (variation diatopique), sa provenance sociale (variation diastratique), la situation de communication nécessitant différents registres et niveaux de langues (variation diaphasique) et le canal utilisé, oral ou écrit (variation diamésique). Maurizio Dardano, « Profilo dell'italiano contemporaneo », cit., p. 343-344.

⁴⁴ Tullio De Mauro, *L'Italia delle Italie*, p. 50.

⁴⁵ Cf. « L'italiano dell'uso medio : una realtà tra le varietà linguistiche italiane », in Günter Holtus, Edgar Radtke (sous la direction de), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, p. 154-184.

langue théâtrale fondée sur un bilinguisme efficace, fonctionnel et compréhensible dans toute l'Italie (ce sont les exemples d'Eduardo De Filippo et de Dario Fo qui sont donnés). Ce serait donc là l'une des caractéristiques principales du théâtre de parole tel qu'il existe depuis la crise du langage au centre des problématiques des mouvements de néo-avant-garde des années soixante et soixante-dix. Stefania Stefanelli distingue plusieurs tendances au sein de ce théâtre de parole : ceux qui travaillent sur la récupération du dialecte et de son expressivité, voire de sa musicalité et de son rythme, et ceux qui au contraire visent à un italien moyen oral sans régionalisme (elle cite en particulier Fausto Paravidino et Edoardo Erba). Une fois dépassée l'antithèse qui semblait insurmontable entre théâtre en italien et théâtre puisant dans le dialecte, l'un des défis actuels de ces auteurs sera de donner une homogénéité à des textes reproduisant une langue parlée toujours plus chaotique, de leur donner des caractéristiques esthétiques reconnaissables afin qu'ils puissent devenir des textes littéraires à large circulation et acceptation. Dans ces deux articles, Stefania Stefanelli fait également l'analyse des œuvres de plusieurs auteurs en montrant comment chacun d'entre eux utilise la langue qu'il a à disposition.

Ces conclusions sont intéressantes et importantes pour l'histoire de la langue dans le théâtre. Toutefois, des questions continuent de se poser pour la période la plus récente, comme celle des liens profonds qui unissent langue dialectale et territoire, perception de la langue et perception du monde : on peut en effet s'interroger sur la façon dont un certain rapport à la terre, à l'environnement quotidien (et l'on pense évidemment au thème de la mondialisation et de l'homologation, déjà soulevé par Pasolini) peut entrer en ligne de compte lors du choix d'une langue théâtrale. Il importe également de pousser le champ d'investigation jusqu'à la double compétence des acteurs-auteurs (nombreux dans le théâtre contemporain)⁴⁶. Enfin, et c'est là une possibilité d'approfondissement du travail de Stefania Stefanelli, il faut discuter l'idée de synthèse entre italien et dialecte chez les dramaturges. Le théâtre en langue dialectale tel qu'il pouvait exister dans toutes les régions d'Italie par le passé, avec ses registres, ses thèmes, ses trames spécifiques est de moins en moins pratiqué ou alors de façon très confidentielle, tout comme il semble difficile aujourd'hui de trouver encore des drames écrits dans l'italien standard emprunté des années cinquante. Mais le mélange entre italien et dialecte, devenu à présent évident et spontané dans la langue quotidienne, se

⁴⁶ On peut peut-être en ce sens regretter que, dans ses essais, la linguiste ne porte pas davantage d'attention à cette particularité.

reverse-t-il naturellement dans le théâtre ? On peut émettre l'hypothèse que non, car le code écrit n'est pas le code oral et la transposition du second dans le premier n'est pas chose facile et ne se résume pas à la simple retranscription. Les Italiens n'apprennent pas à écrire en italien régional, mais bien en italien standard, avec toutes les normes et les formalismes que celui-ci comporte. Il semble difficile d'écrire spontanément en italien régional : en d'autres termes, l'écriture du texte théâtral en italien familier mâtiné de traits dialectaux semble davantage le fruit d'une écriture subjective, voulue, créée à dessein. Il s'agirait donc plus probablement d'une *création* de langue – tout comme la langue théâtrale était créée à l'époque où n'existait pas encore d'italien oral – plutôt que d'une simple reproduction. D'autre part, il faut continuer à interroger la notion de diglossie. Or, il convient de se demander si l'on peut affirmer que ce bilinguisme ne fait pas – ne fait plus – problème, si l'alternance entre langue et dialecte est vécue pacifiquement et exploitée facilement pour la production du texte théâtral. Le contexte dialectal de la vie quotidienne n'est plus une évidence dans l'Italie actuelle et la question de la pérennité de ces différentes langues locales se pose. L'hypothèse à avancer est que le problème de la langue au théâtre continue de se poser à tout acteur ou auteur actuel, en dépit du dépassement historique de la dichotomie entre dialecte et italien.

On note également depuis ces dix dernières années l'organisation de plusieurs colloques consacrés au thème de la langue théâtrale et dont les actes témoignent d'interventions qui vont dans le sens d'un partage de la parole avec d'autres professionnels du spectacle, tels que les metteurs en scène, les acteurs-auteurs, les critiques de théâtre, les professeurs de théorie des arts du spectacle. Parmi ces ouvrages, deux titres récents méritent d'être cités. Le premier, dirigé par Paolo Puppa⁴⁷, recueille les interventions de différents critiques. Puppa, dans son article « *Lingua del torchio e lingua del corpo* »⁴⁸ qui figure au début de l'ouvrage, distingue justement une réalisation théâtrale ancrée au texte, monolingue et une réalisation corporelle du script théâtral, un langage scénique plurilingue liés à l'usage du dialecte⁴⁹. L'article conclut que la nouvelle dramaturgie récupère les éléments dialectaux comme une intrusion poétique, pour s'opposer à la langue de plomb de l'italien bureaucrate,

⁴⁷ Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁴⁸ Paolo Puppa, « *Lingua del torchio e lingua del corpo* », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, cit., p. 11-32.

⁴⁹ Les écrits de Paolo Puppa sont souvent caractérisés par cette attention à l'aspect scénique du langage dramatique, au langage du metteur en scène et de l'acteur, une sensibilité que l'on retrouve moins dans les écrits des linguistes.

appauvri par les sms et l'impérialisme *online* d'un anglais élémentaire. Ces considérations interrogent la façon dont la langue italienne est perçue par les nouvelles générations d'acteurs-auteurs dont la langue maternelle a été le dialecte. Les autres articles collectés dans l'ouvrage sont répartis par aire géographique (« area veneta », « area milanese » « area romana », « area napoletana », « area siciliana ») et s'intéressent souvent à un artiste en particulier à des époques qui vont du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

Le second ouvrage, *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de colloque dirigés par Nero Binazzi et Silvia Calamai⁵⁰, est intéressant car il présente la particularité d'alterner les articles critiques d'historiens du théâtre ou de linguistes avec des témoignages d'acteurs et de metteurs en scène⁵¹. Cette volonté d'associer les points de vue de tous les corps de métier gravitant autour de la sphère théâtrale est revendiquée dans l'article d'introduction de Binazzi comme une méthode complète d'étude de la langue au théâtre. Binazzi propose en outre une distinction qu'il faudra avoir à l'esprit : l'usage des éléments linguistiques spécifiques (de matrice dialectale) peut être un usage non-marqué (la compétence multiple est alors capacité à moduler l'usage de l'italien ou du dialecte en fonction des interlocuteurs ou des situations et ce, dans un passage naturel et sans conflit entre les langues). Au contraire, il peut s'agir d'un usage marqué (la volonté de récupérer la langue locale vise alors à cueillir et à restituer avec une langue évocatrice, puissante, le sens profond du rapport entre le locuteur et la réalité). Cependant, si l'on reste fidèle à l'hypothèse énoncée plus haut, on pourrait objecter qu'il n'existe pas d'écriture « neutre » d'un texte théâtral : la langue utilisée est nécessairement une langue réfléchie, subjective, résultante de choix influencés par plusieurs paramètres. Même si la langue utilisée n'est pas ostensiblement expressionniste (comme elle peut l'être chez Giovanni Testori, par exemple), elle n'en est pas moins le fruit d'une volonté délibérée et d'un travail de recreation⁵² de l'auteur, avec un ou

⁵⁰ Neri Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006.

⁵¹ Tout comme pour trois autres actes de colloque, également très intéressants : Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009 ; Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 8-9 décembre 1999, Udine. Pasian di Prato, Lithostampa, 2000 et Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 12-15 décembre 2000, Udine. Pasian di Prato, Lithostampa, 2002.

⁵² Pietro Trifone fait une très belle comparaison sur l'artifice qu'est la langue théâtrale : « In molti casi i dialoghi teatrali "riflettono" la conversazione quotidiana nello stesso modo in cui il costume "multicolore" d'Arlecchino "riflette" l'abito rattoppato di un servo : si tratta, nell'un caso e nell'altro, di maschere teatrali ». Pietro Trifone, « L'italiano a teatro », cit., p. 131.

plusieurs effets recherchés. La langue théâtrale n'est pas composée au hasard ; elle est au contraire anormalement dense de significations et de valeurs, qu'elle puise dans le dialecte ou soit plus proche de l'italien familier quotidien. Dans le cas contraire, la phrase pourrait être réécrite et remplacée indifféremment par une autre phrase, ce qui signifierait que le contenu serait plus important que la modalité dans laquelle il est énoncé⁵³. Goldoni utilisait pour sa part un dialecte théâtral non marqué : c'est-à-dire que, contrairement aux codes de la *Commedia dell'Arte* où les langues dialectales et étrangères connotent une profession et un rang social (le *facchino* parle en bergamasque, le *capitano smargiasso* parle en pseudo-espagnol, etc.), le vénitien de Goldoni ne connote aucun métier, aucune appartenance à une catégorie *a priori*⁵⁴. Il est au contraire une langue exploitée à tous les niveaux diastratiques⁵⁵, mais ne contient pas en soi de connotation particulière. Cependant, il ne s'agit pas du dialecte vénitien tel qu'il était parlé au XVIII^e siècle à Venise, mais bien d'une recreation visant à l'efficacité du langage et animée aussi d'une volonté de diffusion de cette langue hors des frontières de Vénétie. La langue de Goldoni est donc bel et bien *marquée* par une efficacité orale qui est l'œuvre du dramaturge. Les articles réunis dans l'ouvrage de Neri Binazzi et Silvia Calamai présentent un grand intérêt, en particulier ceux qui relatent les interventions des acteurs et metteurs en scène présents à ce colloque ; une chronologie de l'histoire de la langue au théâtre depuis le XVI^e siècle réalisée par Siro Ferrone est également précieuse pour comprendre les dynamiques qui président à l'évolution de la question à travers les décennies.

Ces travaux récents vont dans le sens d'une approche du sujet selon différentes perspectives, ce qui ne peut que contribuer à enrichir le débat. Ils mettent en évidence une focalisation de l'intérêt pour le sud de la péninsule et en particulier pour l'aire napolitaine et

⁵³ Or, Pierre Larthomas a parfaitement montré que c'est tout le contraire qui se produit dans le genre dramatique, qui redéfinit les proportions d'éléments affectifs et d'éléments intellectuels que contient chaque discours. Au théâtre, le spectateur est moins concerné par ce qui se passe sur la scène que le personnage à qui s'adresse directement le locuteur. Pour le toucher, le discours doit donc amplifier la part d'affectivité ; l'information pure où ce sont les éléments intellectuels qui dominent n'a aucune efficacité dramatique. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 58-59.

⁵⁴ « In Goldoni il veneziano possiede l'autonomia di una lingua d'uso, strettamente legata allo spazio urbano, che nell'immaginario dell'età moderna è già Venezia città-teatro e città del teatro, insieme. Il "linguazo" della patria nativa, alla stregua di un idioma materno, è funzionale a descrivere un'idea di naturale che tiene conto del comportamento dei cittadini e dei forestieri, delle varie categorie sociali, della moralità e dei vizi, dell'amore e del disordine ». Carmelo Alberti, « Lingue per i comici nel teatro di Goldoni », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, cit., p. 88.

⁵⁵ Cf. note 43.

l'aire sicilienne. Ainsi que le montre en particulier Mariano d'Amora⁵⁶, le théâtre napolitain après Eduardo De Filippo présente une richesse de production certaine (avec Giuseppe Patroni Griffi, Enzo Moscato, Annibale Ruccello), en lien direct avec la langue et avec le territoire, à travers l'exploration de milieux marginaux : les recherches de ces dramaturges se fondent sur le sondage souvent impitoyable des bas-fonds d'une Naples étrangement intemporelle, à travers une langue à l'image des personnages : violente, aux multiples visages. Des dynamiques semblables sont à l'œuvre dans le théâtre sicilien actuel (celui de Franco Scaldati, de Spiro Scimone, d'Emma Dante). Ces essais prennent donc en compte le paramètre territorial et social dans l'étude de la langue, mais pour les deux aires géographiques italiennes où la culture locale et le dialecte sont encore extrêmement forts et résistants à une certaine homogénéisation nationale. Il serait ainsi intéressant d'étendre le champ d'investigation aux régions plus septentrionales où le développement économique et social a favorisé un mouvement de mondialisation plus pénétrant et donc une mise en danger plus prégnante du territoire, de la culture et du dialecte.

3. Bilan et interrogations

À la lumière de ce rapide état des lieux sur la question de la langue du théâtre contemporain, plusieurs observations peuvent être faites comme autant de pistes de réflexion d'où il convient de partir. La première est que le pôle de l'interprétation, de l'incarnation du texte, c'est-à-dire le pôle de l'acteur, est peu pris en compte, en particulier dans les ouvrages des linguistes. Il conviendrait pourtant de dépasser définitivement cette conception de l'acteur comme simple exécutant du drame, qui ignore la portée de ce dernier et se voit par conséquent soumis au texte sans nourrir de pensée critique à son égard⁵⁷. Il faut prendre en compte le point de vue de l'acteur sur la langue qu'il s'approprie car c'est lui qui donne naissance à cette matière orale qu'il module avec sa propre sensibilité. La deuxième remarque est que la tentation d'une étude centrée sur la langue d'un dramaturge comme réalisation

⁵⁶ « Se l'assenza di una forte connessione critico-sociale con il territorio ha decretato l'indebolimento delle drammaturgie regionali, in particolar modo nel Nord Italia, il persistere di tale connessione funge da linfa vitale per la drammaturgia partenopea ». Mariano d'Amora, « Per una drammaturgia napoletana nel terzo millennio : Giuseppe Patroni Griffi », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, cit., p. 256.

⁵⁷ Les relations entre dramaturges et acteurs ont parfois été conflictuelles dans l'histoire du théâtre, en particulier à l'époque du Grand acteur et du *Mattatore*. Les écrits de Pirandello à ce sujet (citons en particulier « Illustratori, attori e traduttori » in *Saggi, poesie, scritti vari* (sous la direction de Manlio Lo Vecchio-Musti), Milano, Mondadori, 1973, p. 207-224) sont révélateurs de la distance que pouvait prendre un auteur avec ce moment délicat de la mise en scène et interprétation de sa pièce.

personnelle et originale de la langue en général, se vérifie souvent. Il faudrait en revanche chercher à mettre en rapport le problème de la langue avec les problèmes de relation au territoire et à la société actuelle⁵⁸. Où en est le théâtre avec les « nouvelles questions linguistiques »⁵⁹ ? Force est de constater en effet que l'une des lignes majeures que suit le théâtre actuel est celle du plurilinguisme. Or, l'unité linguistique en Italie est désormais atteinte : tous les Italiens – sauf peut-être quelques personnes âgées – sont en mesure de comprendre l'italien et de le parler (avec différents degrés de correction). Il existe finalement une langue italienne parlée et même informelle, compréhensible partout sur le territoire national. Or la langue du théâtre actuel est loin d'adopter ce parler spontané sans le remettre en question. Elle est loin d'avoir relégué le dialecte parmi les instruments folkloriques d'autrefois, ou comme simple patine pour un italien variant selon les régions. En d'autres termes, la question de la langue ne semble pas résolue : le choix de la langue, ses implications et son sens font encore problème. Les innombrables solutions linguistiques adoptées dans le théâtre contemporain en témoignent, là où, en théorie, le théâtre aurait dû parler depuis quelque temps un *italiano medio*. Les langues dialectales font l'objet d'une récréation, d'une expérimentation au sein du théâtre de recherche⁶⁰ italien actuel et ne peuvent donc pas être limités au champ d'un théâtre folklorique en dialecte. En contrepoint de la question du dialecte au théâtre, c'est aussi la question de l'appropriation de l'italien qui se pose : la langue des médias, la langue des promotions publicitaires, des animateurs de radio, des journaux gratuits, des présentateurs du journal télévisé ou du Festival de San Remo, qui semble si immédiate, si naturelle, si compréhensible, en somme cette langue du monde tel qu'il se représente et se projette, est-elle aussi la langue de sa représentation fictive sur scène ? La question qui se pose est de savoir de quels choix le parler plurilingue au théâtre est le fruit, et si ces choix s'inscrivent dans une dialectique de conflit avec la langue italienne et plus généralement la société moderne. Il peut être utile de faire l'hypothèse que le choix d'utiliser le dialecte au théâtre s'inscrit toujours dans une relation dialectique avec l'italien, dans un rapport contrasté et sans doute plus complexe que la simple opposition. Dans les années

⁵⁸ Alors que les liens entre changements sociaux et changements linguistiques ont été plutôt bien traités pour ce qui concerne l'avènement de la classe bourgeoise à partir de la fin du XIX^e.

⁵⁹ Cf. la conférence de Pier Paolo Pasolini intitulée « Nuove questioni linguistiche », publiée dans *Rinascita* le 19 décembre 1964 (et maintenant dans *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 5-24).

⁶⁰ Le terme « théâtre de recherche » désigne ici les créations innovantes proposées par la scène contemporaine, par opposition à un théâtre qui reprendrait ou adapterait des pièces déjà existantes, ou s'inscrirait dans une tradition théâtrale bien définie.

soixante, Pier Paolo Pasolini avait émis l'hypothèse de l'affirmation d'une langue nationale nouvelle, hégémonique, simplifiée mais aussi appauvrie. Il faut se demander ce qu'est devenue cette langue dans une société consumériste tout aussi agressive qu'à l'époque de Pasolini, mais avec derrière elle cinquante ans de tradition de la consommation ; envisager un autre monde est difficile pour beaucoup de jeunes générations : « magna se desmentegà » dit le dialecte de Vénétie. L'impression d'étrangeté et même d'agression ressentie par Pasolini s'est atténuée car nous sommes nous aussi, d'une façon ou d'une autre, partie prenante de cette société. Et pourtant les dialectes résistent, et pourtant le théâtre continue à exprimer le monde dans une langue différente de la langue à travers laquelle se représente ce monde, témoignant d'un décalage avec ce dernier, qui commence par la prise de distance avec une certaine uniformité ou centralisme. Il n'y a pas pour autant une langue fonctionnelle et quotidienne d'un côté et une langue de l'expression et de l'art de l'autre. La dichotomie n'est pas si simple, précisément à cause du caractère profondément hybride du théâtre, compromis avec le quotidien et avec l'art, lié aux deux, à mi-chemin entre mimésis et réinvention du réel. Le théâtre est un miroir déformant de la réalité, mais le reflet existe bel et bien et c'est précisément parce que le théâtre est reflet du monde, nécessairement, vitalement, qu'il est un réceptacle privilégié pour une prise de conscience dissonante, dont le premier témoin est la langue. Giovanni Raboni, en 2000, affirmait que le seul grand théâtre est le théâtre puisé dans le dialecte, car celui-ci est le langage de la tradition, peut-être la seule vraie tradition que le théâtre connaisse en Italie⁶¹. Toutes les autres langues adoptées (l'italien unitaire, l'italien de Pirandello, l'italien bourgeois du XIX^e) sont des langues inventées, artificielles et sans vitalité. Quant au théâtre actuel qui pourrait désormais être écrit dans un italien réellement parlé, Raboni affirme :

[...] io penso che il problema di un teatro italiano rimanga, così come rimane il problema di una lingua italiana. La quale non deve essere un buon italiano. Non è questo il punto. Non si tratta di parlare un buon italiano o di scrivere un teatro in buon italiano. Si tratta di usare e scrivere un italiano che corrisponda a una realtà, una realtà condivisa⁶².

⁶¹ Giovanni Raboni, « Lingua e dialetti : un problema e un progetto », in Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 8-9 décembre 1999, Udine, cit., p. 115-121.

⁶² Ibid., p. 119.

Il faudrait préciser cette idée en faisant l'hypothèse qu'il s'agit moins d'une question de théâtre italien que d'une question de théâtre en dialecte. S'il existe un théâtre plurilingue, ce n'est pas parce qu'il ne peut pas se faire en italien, c'est parce qu'il ne veut pas. Peu d'études montrent que la langue est l'expression directe d'un rapport des hommes et des femmes de théâtre à leur territoire et à leur culture, aux corps qui les habitent et aux présences qui s'y côtoient et forment des réseaux signifiants. Il importe d'approfondir cette faculté qu'a la langue du théâtre à toujours tisser des relations avec ce qui existe autour d'elle et donc à toujours se projeter vers un dehors, à se mettre en tension constante. Le retour au théâtre de parole après les expériences néo-avant-gardistes ne s'est pas fait sur le mode d'une récupération placide et a-problématique des thématiques antérieures aux années soixante, mais bien dans le sens d'une interrogation profonde sur l'évolution des temps et des êtres à la marge, différents, qui constituent des viviers d'une richesse linguistique passionnante. Ces questions au centre des productions théâtrales contemporaines sont donc observables non seulement dans les thèmes et les sujets abordés, mais aussi et surtout dans la langue adoptée, puisque ce théâtre contemporain a choisi la ligne de la parole.

4. Nouveaux problèmes

En outre, plusieurs thèmes ou problèmes se dessinent au seuil de ce champ de recherche qui se révèle progressivement. Il importe de commencer par tenir compte de la réalisation effective de la langue théâtrale, de s'intéresser à son efficacité et son impact scénique : un texte dramatique ne peut être étudié comme n'importe quel autre texte, puisqu'il est nécessairement inachevé, partiel. Il ne s'actualise vraiment que sur scène, accompagné d'autres systèmes de signes tels que les lumières, les sons et surtout la corporéité de l'acteur, ses gestes ou ses mimiques. À un niveau encore plus restreint, la langue est avant tout une série de sons réalisés par une voix, une prononciation, un timbre précis. La composante de l'efficacité de la langue à ce niveau est documentée, pour le théâtre contemporain, par des traces visuelles et sonores qui prennent une importance fondamentale. Il faut donc s'interroger sur l'importance qu'accordent les dramaturges eux-mêmes à cette efficacité linguistique.

La question des conditions dans lesquelles est conçue cette langue théâtrale puisant dans le dialecte se pose par ailleurs : il s'agit d'examiner si elle s'écrit en amont ou à l'épreuve de la scène, s'il s'agit d'une langue de tête ou d'une langue de corps. Le processus

qui préside à la création d'une pièce contemporaine peut en effet placer les étapes de création dans une situation de plus grande simultanéité. Depuis les expériences néo-avant-gardistes, le rapport au texte a beaucoup changé, en particulier pour les acteurs-auteurs : l'écriture « preventiva », c'est-à-dire qui préexistait au spectacle et qui restait le propre d'une écriture d'auteur, notamment durant le XIX^e siècle, est devenue de plus en plus « consuntiva »⁶³, c'est-à-dire modelée, corrigée, modifiée par la pratique, pendant voire après le spectacle. En d'autres termes, la langue utilisée par les acteurs est beaucoup plus flexible et malléable en fonction de son degré d'efficacité effective à la réception du spectacle. Ce paramètre doit être pris en compte dans l'étude de l'élaboration de la langue théâtrale, ainsi que celui de la double compétence des acteurs-auteurs.

Se poser la question de l'efficacité de la langue, c'est au demeurant s'interroger sur la nature même du langage théâtral. Un langage fondamentalement double, ni écrit ni oral mais qui emprunte ses caractéristiques aux deux codes à la fois, qui redéfinit la notion de spontanéité et qui est une création de langage, alors même qu'il feint d'être identique au parler en situation réelle. La parole théâtrale est éphémère, elle ne permet pas le retour en arrière ni la pause pour le spectateur qui doit fournir un effort d'attention très différent de celui du lecteur de roman, par exemple; elle doit partager la scène avec l'action physique, ce qui peut limiter le développement de la pensée pure. Elle doit également se soumettre à la contrainte du temps – de une à trois heures en moyenne – et s'appuyer sur une structure pour assurer cohérence et densité au drame. La création de la langue théâtrale est nécessairement en relation avec ces paramètres, qui peuvent constituer des contraintes à la création ou au contraire la stimuler d'autant plus.

Le problème de la langue théâtrale est également passionnant à étudier pour l'époque contemporaine pour la multitude de sens dont s'est chargée la parole au cours du XX^e siècle, où elle a traversé de nombreuses crises : les travaux dans le champ de la psychologie ont mis en évidence son incapacité à exprimer entièrement l'être et même sa tendance à le trahir parfois ; le théâtre de Samuel Beckett l'a épuisée par les répétitions et les silences ; les avant-gardes et néo-avant-gardes l'ont mise au ban des moyens expressifs, lui préférant le visuel, le sonore, le corporel ; le post-modernisme l'a faite citation systématique de contenus déjà

⁶³ C'est Siro Ferrone qui utilise cette distinction entre « scrittura preventiva », c'est-à-dire qui précède la réalisation scénique et « scrittura consuntiva », qui est pratiquée simultanément, voire *a posteriori* des performances scéniques. Siro Ferrone, « Introduzione » a Siro Ferrone (sous la direction de), *Commedie dell'Arte*, I, Milano, Mursia, 1985.

exprimés auparavant. En quelque sorte, les théories naturalistes dans l'art ont été consciencieusement détruites. Sur cette parole pèsent désormais des soupçons qui se substituent à la confiance que l'on y avait placé pour reproduire le réel. La récupération d'éléments linguistiques spécifiques comme ceux des langues dialectales dépasse le simple objectif mimétique. La période contemporaine se caractérise par l'explosion des catégories et le brouillage des frontières : tragédies et comédies se fondent dans le drame bourgeois, culture d'élite et culture populaire se rejoignent dans la culture de masse, italien *aulico* et langues dialectales pendant si longtemps opposés l'un à l'autre sont dépassés par l'invention d'un italien moyen oral. En conséquence, les anciens schémas ne fonctionnent plus : le dialecte n'est plus la langue d'un théâtre bas, régionalement limité et souvent comique ou farcesque, comme l'italien n'est plus la langue haute de la grande tragédie aristocratique. La récupération du dialecte ira donc au-delà de la reproduction d'une réalité populaire. La langue théâtrale est le fruit d'une création consciente, faite d'éléments précédés d'une longue tradition, mais qui recherchent aussi le dépassement de cette même tradition. Ainsi, plus qu'en termes de synthèse entre la langue nationale et les dialectes, il faut penser selon un motif de troisième voie, de troisième entité créée à partir des deux autres, qui les comprend et s'en démarque à la fois. La nature double et trouble de cette entité fait que le monde perçu par les dramaturges comme ambigu, irrésolu, problématique, se traduit dans une langue tout autant mixte et multiforme, où le fait d'employer des éléments spécifiques ne permet plus l'identification des personnages en catégories distinctes, mais provoque au contraire le doute et l'égarement, à l'image d'un monde qui s'est affranchi des hiérarchies traditionnelles. Le théâtre de recherche italien actuel se révèle particulièrement actif autour de ce thème en ne cessant de remettre en question la langue unitaire et la société du bien-être et de la consommation. La « troisième voie » évoquée plus haut ne doit pas être pensée comme direction uniforme et homogène mais comme buissonnement de solutions plurilingues et multiformes :

Ciò che pare certo è che nella fase attuale i drammaturghi più avvertiti sembrano affascinati più dalla « reinvenzione » di un'oralità spettacolare che non dalla semplice « simulazione » del parlato reale. Non appena trovato finalmente quel registro medio espressivo invocato fin dalle origini, non appena raggiunto un compromesso tra le esigenze della pagina e quelle della recitazione, il teatro italiano pare già in marcia verso nuovi equilibri, con la

certezza che, per quanto si inseguano ormai da secoli, il parlato spontaneo e il testo teatrale resteranno realtà distinte e incommensurabili⁶⁴.

Plus que jamais, la langue théâtrale prend une valeur sociale et même politique en se faisant garante d'une multiplicité de solutions dans un monde où la parole n'a jamais été autant instrument de pouvoir.

⁶⁴ Claudio Giovanardi, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », in *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 124.

CHAPITRE 2. LE PROBLÈME DE LA LANGUE DANS LE THÉÂTRE DU XIX^e SIÈCLE : L'UNITÉ, LE THÉÂTRE BOURGEOIS, LE DIALECTE ET L'ITALIEN.

Il semble indispensable de préciser, en guise de préambule à ce qui va suivre, qu'il n'est pas aisé d'établir un cadre exhaustif de la situation linguistique du théâtre au XIX^e siècle. Tout d'abord, si l'art dramatique des compagnies les plus importantes, dites *primarie*, est documenté de façon plutôt satisfaisante, il n'en est pas de même pour les compagnies de second ordre, c'est-à-dire les petites troupes itinérantes sillonnant les régions et les villages parfois très reculés de la péninsule. De même, la *bravura* des acteurs, c'est-à-dire l'art de faire du théâtre à partir d'un support textuel parfois médiocre, et qui se fonde sur le savoir-faire ancré dans le corps même de l'acteur, n'a pu être que partiellement sauvé : en témoignent les écrits des grands acteurs⁶⁵ et les chroniques des journalistes critiques de théâtre, comme celles de Luigi Capuana, à Florence, dans les années soixante du XIX^e siècle⁶⁶, qui documentent également les mises en scène des pièces jouées dans les grands théâtres municipaux. Le théâtre italien du XIX^e siècle est difficile à cerner car non seulement il s'étend sur un axe temporel très long (de la Restauration jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale), marqué par des événements historiques majeurs, nationaux et internationaux, mais il s'étend également dans un espace très vaste car c'est l'époque où les différences entre régions, au lieu de se résoudre dans l'unité politique, semblent plutôt s'accroître, parfois de manière dramatique ; l'écart entre le nord en pleine industrialisation et le sud qui accuse un retard à plusieurs niveaux se creuse et les cultures locales se retrouvent en crise dans une société en

⁶⁵ Ainsi, pour en citer quelques uns, les nombreuses lettres d'Eleonora Duse envoyées à ses proches ou à ses collaborateurs (dont Gabriele D'Annunzio, avec qui elle a eu aussi une liaison), les *Ricordi e studi artistici* d'Adelaide Ristori (Torino-Napoli, Roux, 1887), Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica* (3 vol., Firenze, Niccolai, 1887) ou encore l'ouvrage de Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista Tommaso Salvini* (Milano, Dumolard, 1895).

⁶⁶ Luigi Capuana, *Cronache teatrali (1864-1872)* (sous la direction de Gianni Oliva), 2 vol., Roma, Salerno Editrice, 2009.

pleine marche vers la modernité. Il importe donc de s'interroger sur la façon dont le théâtre rend compte de ces tensions et comment celles-ci entrent en dynamique avec les choix linguistiques et les valeurs qui leur sont attribuées.

Plus que toute autre période de l'histoire théâtrale de l'Italie, le XIX^e est le siècle où les problématiques dramatiques sont le plus étroitement liées aux problématiques historiques, politiques et sociales de la nouvelle nation. Ainsi, les choix linguistiques qui président à la composition d'œuvres dramatiques sont directement liés au débat sur la langue italienne qui reprend durant ces années⁶⁷, démontrant ainsi les liens forts tissés par le théâtre avec la réalité politique et sociale qui lui est contemporaine.

Il sera ici essentiellement question de la période post-unitaire, car le théâtre de la première moitié du siècle possède ses propres dynamiques – qu'il suffise de penser au théâtre patriotique qui précède l'Unité. La deuxième moitié du siècle voit en revanche l'avènement du drame bourgeois : les genres dramatiques perdent la netteté de leurs délimitations historiques et les tonalités se mélangent, se libérant ainsi des normes en vigueur des siècles précédents⁶⁸ afin de mieux refléter les transformations sociales et culturelles contemporaines. Il convient donc d'examiner les rapports qu'entretient la classe bourgeoise, en pleine affirmation, avec l'art dramatique, en voyant de quelle manière le théâtre et sa langue sont influencés par cette nouvelle classe dirigeante et la place qu'occupe l'art dramatique dans les projets d'unification linguistique.

1. La mainmise des acteurs sur l'industrie dramatique

Dans le panorama du théâtre italien au XIX^e siècle, la production dramaturgique apparaît inégale. En effet, tandis qu'à l'étranger sont actifs des auteurs fondamentaux tels que Victor Hugo (1802-1885), Henrik Ibsen (1826-1906) ou Anton Tchekhov (1860-1904), le théâtre italien connaît une période où les dramaturges tentent timidement de constituer un répertoire italien national, par ailleurs fortement influencé par le théâtre français. La

⁶⁷ Sur la période suivant l'Unité, la *Storia linguistica dell'Italia unita* (Roma-Bari, Laterza, 1993) de Tullio De Mauro est l'ouvrage de référence pour comprendre la situation linguistique d'une Italie politiquement unie, mais culturellement extrêmement variée.

⁶⁸ Dans la préface de la tragédie *Il Conte di Carmagnola*, Alessandro Manzoni critique fermement les règles tirées de la *Poétique* d'Aristote, revendiquant une liberté pour les poètes dramaturges de l'époque romantique. Alessandro Manzoni, « Prefazione » a *Il Conte di Carmagnola*, in *Inni sacri, tragedie* (sous la direction de Vittorio Spinazzola), Milano, Garzanti, 1982, p. 31-40.

production ne s'intensifie réellement que dans la deuxième moitié du siècle⁶⁹. Les dramaturges de la première moitié du siècle, comme Giovanni Giraud (1776-1834), Alberto Nota (1875-1847), Francesco Augusto Bon (1788-1858), Tommaso Gherardi del Testa (1814-1881), produisent des textes inspirés de la comédie larmoyante française⁷⁰ sans véritablement proposer parallèlement de réflexion sur le genre de la comédie : il n'y a pas théorisation, pas de projection au-delà du présent de la production pour le marché théâtral, comme le fait remarquer Giovanni Antonucci⁷¹. L'autre composante importante qui explique ce vide dramaturgique est l'affirmation du mélodrame, qui se révèle être le genre populaire par excellence en cette période d'agitations politiques et qui exerce une concurrence féroce avec le théâtre, économiquement affaibli. Cependant, le genre théâtral survit grâce à une organisation fondée sur la personne de l'acteur : qu'il s'agisse du chef de troupe (*capocomico*) de compagnie itinérante, de *grande attore* ou plus tard de *mattatore*⁷², le théâtre italien du

⁶⁹ Toutefois, Roberto Alonge, en parlant de cette période, parle de la « piccola drammaturgia italiana » (*Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 150), qu'il oppose en particulier à la « grande drammaturgia europea », opposition qui devient le titre d'un chapitre dans *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008.

⁷⁰ Genre dramatique du XVIII^e siècle, dont le but est d'émouvoir le public. Cette forme dramatique, qui n'est ni comique ni tragique, annonce le drame bourgeois du XIX^e siècle. Nicole Quentin-Maurer, « Comédie larmoyante » [en ligne], sur le site de l'*Encyclopædia Universalis*, disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/comedie-larmoyante/> (consulté le 16/07/2014).

⁷¹ Giovanni Antonucci, « Il teatro dell'Ottocento », in Nino Borsellino, Walter Pedullà (sous la direction de), *Storia generale della letteratura italiana. Vol. IX : La letteratura dell'età industriale. Il secondo Ottocento*, Milano, Motta, 1999, p. 478. Antonucci fait également remarquer que plusieurs grands noms de la littérature se sont essayés à l'écriture dramatique, comme Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, les frères Pindemonte, Giovanni Battista Niccolini, dont le théâtre « si fa portavoce di quelle istanze patriottiche che, poi, sfoceranno nel Risorgimento » (Ibid., p. 481). Mais leur écriture reste empreinte d'habitudes d'hommes de lettres et d'orateurs, ce qui donne souvent un résultat dramatique fragile et peu efficace ; le public, ajoute Antonucci, préfère les auteurs plus modestes (Silvio Pellico, Carlo Marengo), « ma teatralmente scaltri » (Ibid., p. 484).

⁷² Le « grande attore » et le « mattatore » sont deux appellations désormais utilisées par les historiens du théâtre et qui correspondent à deux catégories d'acteur : la première s'applique à des interprètes qui travaillent essentiellement à partir de leurs capacités d'acteur, qui construisent un personnage protagoniste suffisamment fort pour porter un texte, même médiocre (citons Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi). La deuxième désigne une pratique plus tardive et un peu différente qui se met en place à partir des années quatre-vingt-dix et qui prévoit une plus grande attention à la poétique de l'auteur ainsi qu'un jeu plus sensible aux exigences du courant naturaliste qui est arrivé en Italie (Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Eleonora Duse). Sur ce sujet, voir Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., ainsi que la bibliographie qui y apparaît : Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, 1865 ; Eugenio Buonaccorsi, *La recitazione del « grande attore »*. *Da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Istituto di Storia dell'arte, 1974 ; Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929 ; Claudio Meldolesi, « La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più », in *Inchiesta*, gennaio-giugno 1984, n. 63-64, p. 102-112 ; Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985 ; Vittorio Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954 ; Ferdinando Taviani, « Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori nell'Ottocento », in *Quaderni di teatro*, 21-22 agosto-novembre 1983, p. 69-95.

XIX^e siècle est essentiellement un théâtre de l'acteur⁷³. En dépit de la création en 1882 de la SIA (Società Italiana degli Autori) pour protéger les droits des dramaturges, ces derniers parviennent difficilement à concurrencer la personnalité charismatique d'interprètes sans lesquels la coexistence avec le théâtre lyrique serait encore plus ardue ; ainsi, les noms d'Ermete Zacconi, d'Adelaide Ristori, ou encore de la grande Eleonora Duse sont davantage plébiscités à l'époque que ceux des dramaturges comme Paolo Giacometti dont les œuvres sont essentiellement composées sur commande de ces acteurs⁷⁴. La fonction de metteur en scène ne fait pas encore réellement l'objet d'une profession spécifique mais elle est assumée par le chef de la compagnie, qui, dans la plupart des cas, n'est autre que le premier acteur. Il est très difficile de vivre du métier de dramaturge et c'est pourquoi, le théâtre étant soumis aux logiques du marché du divertissement, l'auteur se voit contraint de brider ses velléités d'expérimentation et d'écrire en suivant les goûts du public et les exigences du grand acteur. Cette hégémonie de l'acteur dure plusieurs décennies et fonde la spécificité italienne qu'avaient déjà annoncée les pratiques des acteurs de la *Commedia dell'Arte*, c'est-à-dire l'habitude de multiplier les savoirs au sein de l'organisation théâtrale. L'acteur exploite ses savoir-faire en intervenant à toutes les étapes de la création, qu'elles soient en amont ou en aval du spectacle. Cette polyvalence est une caractéristique durable qui marque beaucoup de pratiques d'acteurs contemporaines, à commencer par celles des acteurs-auteurs. Pour trouver une critique forte du pouvoir de l'acteur⁷⁵, il faut attendre l'autorité du Pirandello metteur en scène de ses propres pièces ainsi que la création de *l'Accademia di Arte drammatica* de Silvio

⁷³ « Il "teatro di attore" è in primo luogo un teatro in cui tutti gli elementi del discorso scenico esterni alla persona dell'attore, e cioè la scenografia, l'illuminazione, il commento musicale e, in minor misura, lo stesso costume vengono tendenzialmente ridotti al grado zero ». Cesare Molinari, « Teorie della recitazione : gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, actes des colloques, 10-11 décembre 1977 et 4-6 novembre 1978, Firenze. Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 77.

⁷⁴ Il a ainsi écrit plusieurs drames pour Adelaide Ristori, dont *Maria Antonietta* (1867). *La morte civile*, considéré comme son chef-d'œuvre (1861), n'a réussi à s'imposer que grâce à l'interprétation de Tommaso Salvini en 1864. Francesca Brancaleoni, « Giacometti, Paolo » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, disponible sur http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giacometti_%28Dizionario-Biografico%29/ (consulté le 17/07/14).

⁷⁵ « Ora, che fa l'attore ? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune ; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena. L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto une espressione di vita superiore alle contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale caratteristica della poesia, cioè in una realtà superiore ». Luigi Pirandello, « Illustratori, attori e traduttori », in Luigi Pirandello, « Illustratori, attori e traduttori », in *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 218.

D'Amico en 1936 qui cherche à donner une formation institutionnalisée aux acteurs et à les faire travailler en collaboration avec les autres créateurs du spectacle.

2. Le nouvel État et l'art dramatique

2.1. Les projets d'instrumentalisation patriotique du théâtre

Cependant, les dynamiques animant l'art dramatique du XIX^e siècle ne se limitent pas à ces querelles entre acteurs et auteurs. En effet, les débats esthétiques entre classicistes et romantiques de la première moitié du siècle, notamment à propos de la tragédie (et auxquels prennent une part active Alessandro Manzoni ou Ugo Foscolo) évoluent vers des problématiques politiques et sociales. Pour la première fois, l'art dramatique est mis en relation directe avec la construction de la nation italienne. C'est Vittorio Alfieri qui est l'un des premiers à affirmer ce lien fondamental :

L'aver teatro nelle nazioni moderne, come nell'antiche, suppone dapprima l'esser veramente nazione, e non dieci popoletti divisi, che messi insieme non si troverebbero simili in nessuna cosa ; poi suppone educazione privata e pubblica, costumi, cultura, eserciti, commercio, armate, guerra, fermenti, belle arti, vita. E l'esempio per me lo dica : ebbero teatro i Greci e i Romani, lo hanno i francesi e gli inglesi. Ma il migliore protettore del teatro, come d'ogni nobile arte e virtù, sarebbe pur sempre un popolo libero⁷⁶.

Cette capacité du théâtre à se faire relais du contexte politique est exploitée par les intellectuels du *Risorgimento* qui pensent le théâtre comme un instrument populaire et démocratique pour véhiculer et affirmer avec force les idéaux nationalistes : qu'il suffise d'évoquer le nom de Gustavo Modena (1803-1861), acteur et patriote, qui outre son engagement politique s'est consacré à la formation des acteurs afin que leur professionnalisme serve une mission didactique et civile du théâtre. Après l'Unité, le nouvel État manifeste la volonté de reprendre en main l'organisation théâtrale afin de l'inscrire comme instrument concourant à la diffusion de l'idéal national. Les intellectuels italiens ont parfaitement saisi le rôle que peut jouer le théâtre dans le processus d'unification. Quelques années avant, *Il conte di Carmagnola* de Manzoni en particulier proposait dès 1820 une

⁷⁶ Vittorio Alfieri, « Risposta dell'autore a Ranieri de' Calzabigi sulle tragedie », lettre datée du 6 septembre 1783, maintenant dans *Opere*, II (sous la direction de Francesco Maggini), Milano, Rizzoli, 1940, p. 564.

réflexion sur les conflits entre les peuples de la péninsule, empêchant ainsi une unification⁷⁷. C'est l'une des raisons pour lesquelles le genre dramatique est attentivement considéré par les penseurs du *Risorgimento*, qui conçoivent un théâtre national selon des fonctions morales et didactiques comme le note le dramaturge Giovanni Battista Cioni Fortuna :

[...] il Teatro è oggimai il mezzo unico per parlare al popolo ; [...] l'educazione del popolo è il voto, è il pensiero di tutti ; e il Teatro bene diretto può darci de' buoni cittadini, de' buoni padri, de' buoni figli, de' buoni amici... Il Teatro, in una parola, può ergersi a scuola... a bigoncia... a leva sociale !⁷⁸

Il faut préciser que dans ce contexte, que ce soit avant l'Unité ou juste après, l'accent est mis sur les thèmes nationaux et les idées conformes aux principes patriotiques ; ainsi, les théâtres régionaux sont regardés avec méfiance, et les langues dialectes repoussées : le nouveau théâtre national doit se faire en italien, c'est là une conviction ferme de ces intellectuels. Parmi les conditions nécessaires « per fare nascere teatro in Italia », il faut

[...] saper parlare e pronunziare la lingua toscana ; cosa, senza di cui ogni recita sarà sempre ridicola. E, prescindendo da ogni disputa di primato d'idioma in Italia, è certo che le cose teatrali sono scritte, per quanto sa l'autore, sempre in lingua toscana ; onde vogliono essere pronunziate in lingua e accento toscano. E se in Parigi un attore pronunziasse in un teatro una sola parola francese con accento provenzale o d'altra provincia, sarebbe fischiato, e non tollerato, quando anche fosse eccellente per la comica⁷⁹.

Avant même la création effective de l'État italien, le gouvernement du Piémont s'était également penché sur la question, mais en lui donnant un aspect plus pragmatique : pour redonner une dignité au théâtre et en faire enfin un instrument relayant l'idéologie unitaire, il fallait en réformer le système d'organisation. Ainsi, on se met à promouvoir des écoles pour les acteurs, des compagnies stables (la plus célèbres étant la Compagnia Reale Sarda, de 1821 à 1855) et des salles théâtrales, ainsi que des subventions pour les auteurs et les compagnies.

⁷⁷ Federico Doglio note à ce propos que pour Alessandro Manzoni, le théâtre possède une forte valeur éducative, à l'image du théâtre jésuite enseigné dans les écoles pour améliorer les qualités oratoires. Federico Doglio, *Alessandro Manzoni : scritti e appunti sul teatro. Corso di storia del teatro e dello spettacolo*, Roma, Elia, 1973.

⁷⁸ Gian Battista Cioni Fortuna, « Sull'indole, sui destini e sui bisogni dell'arte drammatica in Italia », in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, I, Torino, Einaudi, 1979, p. 280.

⁷⁹ Vittorio Alfieri, « Parere dell'autore sull'arte comica italiana », in *Le Tragedie* (sous la direction de Pietro Cazzani), Milano, Mondadori, 1966, p. 1095. Giovanni Pindemonte se déclare d'accord avec Alfieri ; il retient pour sa part cinq points fondamentaux pour l'art de l'acteur : « recitare a memoria, recitare adagio, recitare esattamente, recitare in buona lingua, recitare a senso ». Giovanni Pindemonte, « Discorso sul teatro italiano » (1827) maintenant in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, I, cit., p. 271.

Que deviennent ces intentions après l'Unité ? Des commissions pour décider du sort du genre dramatique dans le programme culturel national se sont tenues, comme en 1862, à l'initiative du Ministère de l'Intérieur, puis en 1882 ; les principes précédemment évoqués y ont été réaffirmés. Mais dans les faits et dans les années suivantes, les choses prennent une autre tournure.

2.2. L'échec d'un théâtre patriotique post-unitaire

En effet, les subventions cessent⁸⁰ et le seul encouragement concret à la dramaturgie nationale consiste en des concours et des prix organisés pour déceler de nouveaux auteurs. Cependant, cette initiative n'a pas de réelle efficacité : ainsi que le remarque Vanda Monaco dans un article très intéressant⁸¹ sur la législation et le théâtre, ces concours, fondés en 1853 par Cavour et maintenus jusqu'en 1898, ne servent pas à « révéler » de nouvelles plumes puisque seules des pièces déjà représentées par une compagnie de premier ordre pouvaient concourir. On ne faisait donc que confirmer ce qui existait déjà⁸².

D'après de nombreux critiques et hommes de lettres de l'époque, à l'origine de toutes les difficultés que connaît la dramaturgie italienne se trouve un premier problème fondamental : l'Italie ne possède pas de « théâtre national ». Ainsi le critique Ferdinando Martini : « Già noi non abbiamo mai avuto un teatro : Goldoni, Goldoni e sempre Goldoni. Prima di lui esistevano due commedie sole, *La Mandragola* e *La Calandra*. Le ripeto : io al teatro italiano non ci credo »⁸³. Lorsque les intellectuels italiens évoquent ce problème, c'est l'exemple français qui leur sert systématiquement d'échelle de comparaison : la France, État centralisé et dont la vie culturelle est concentrée dans la capitale, possède un théâtre en langue française dont les auteurs sont reconnus et dont le répertoire, sans cesse renouvelé, connaît le succès non seulement sur tout le territoire national, mais également hors des frontières. Que ce soit le théâtre romantique puis le théâtre bourgeois (la comédie larmoyante, le Boulevard,

⁸⁰ La *Compagnia Reale Sarda* est dissoute en 1855 car les fonds qui lui étaient alloués sont redirigés vers des chantiers nationaux aux besoins plus immédiats.

⁸¹ Vanda Monaco, « Le capitali del teatro borghese », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, cit., p. 101-111.

⁸² Ibid., p. 107.

⁸³ Ferdinando Martini, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati. Colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, et al.* (sous la direction de Pietro Pancrazi), Firenze, Le Monnier, 1946, p. 220. Ce petit livre, paru en 1895 et déjà remarqué par Stefania Stefanelli dans *Va in scena l'italiano*, est un recueil d'entretiens de ce journaliste avec les plus grands noms de la littérature de la fin du XIX^e siècle et où sont évoquées les conditions de la littérature italienne, du point de vue du genre, du style et de la langue. Il montre ainsi comment le problème du théâtre italien en particulier était perçu par différents intellectuels, qu'ils soient dramaturges ou non.

le Vaudeville, avec des auteurs tels que Alexandre Dumas, Émile Augier, Victorien Sardou), le répertoire français est très apprécié de l'autre côté des Alpes et il est nécessairement envié.

C'è una ragione etnografica che sempre si opporrà alla formazione di un buon teatro italiano : la molteplicità delle città principali al cui giudizio il dramma deve soggiacere. In Francia sta, sovrano unico, Parigi. Anche da noi occorrerebbe *una* capitale, con un ottimo pubblico, ottimi attori, ottimi autori, ottimi critici ; insomma un accentramento artistico, donde si irradiasse il Verbo. Cominciamo a dire che questa nostra divisione di razze e di gusti impedisce un'esistenza prospera alle compagnie stabili, così che, pur essendo attori bravi, anzi eccellenti, noi abbiamo per lo più tutte compagnie cattive⁸⁴.

Siro Ferrone parle d'une Italie faisant un « sogno di una società teatrale »⁸⁵ comme celle de Paris, dont le cœur pourrait être Florence. Mais l'Italie ne possède pas cette tradition de centralisation culturelle et on ne peut guère parler d'homogénéité dans le répertoire : chaque aire régionale possède en effet sa propre tradition théâtrale, le plus souvent en dialecte et les auteurs comme Goldoni ayant transcendé ce morcellement du territoire sont rares. Les centres névralgiques dramatiques sont multiples : Turin, Rome, Naples et Venise. Les intellectuels italiens identifient donc très tôt dans cette particularité les raisons de la faiblesse du théâtre italien, y compris sur la scène internationale : vexation plutôt cuisante pour une culture qui, seulement trois siècles auparavant, avait donné au monde la *Commedia dell'Arte*. Si l'on y regarde de plus près, il ne s'agit pas seulement d'un problème d'ordre esthétique ou littéraire, mais bien d'une question synthétisant en réalité tous les maux de la construction nationale. En effet, derrière l'impossibilité de fédérer la production dramatique selon une politique artistique commune se lit l'absence d'une nation fédérée autour d'un projet politique commun, autour d'une classe hégémonique qui jusqu'alors n'avait jamais existé. L'absence de théâtre national ne fait que révéler l'impossibilité d'un peuple à se reconnaître dans la même culture et à écrire et parler la même langue. Le théâtre de la péninsule est hétérogène à l'image de la société qu'il reflète. Le genre dramatique reste donc après l'Unité un domaine très difficile à contrôler, livré à lui-même et auquel il s'avère impossible de donner une dignité nationale telle qu'elle existe dans d'autres pays comme la France, l'Allemagne ou l'Angleterre.

⁸⁴ Roberto Bracco, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 299

⁸⁵ Siro Ferrone, « Teatro dell'Italia unita », in Alessandro Tinterri (sous la direction de), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 105.

Le genre bénéficiant d'un public très large – du petit peuple jusqu'à l'aristocratie –, de moyens importants et d'un prestige certain, est le théâtre lyrique, c'est-à-dire l'opéra. Le XIX^e est le siècle des mélodrames de Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1890), Ruggero Leoncavallo (*I Pagliacci*, 1892), Giacomo Puccini (*Manon Lescaut*, 1893 ; *La Bohème*, 1896 ; *Tosca*, 1900) qui ont été précédés par les convictions patriotiques des compositions de Verdi. Ils mettent en scène des passions universelles grâce à la force expressive non moins universelle qu'est la musique. Solution très intéressante pour un territoire linguistiquement hétérogène et qui explique le succès des mélodrames même auprès des couches les plus modestes, dialectophones. L'opéra est donc un genre très populaire, prospère et qui bénéficie de structures fixes qui lui sont consacrées : même les villes modestes possédaient leur théâtre lyrique. Dans cette organisation du spectacle, le théâtre de prose parvient difficilement à proposer des nouveautés et table davantage sur les pièces à succès. De fait, jusqu'aux années quatre-vingts, quatre-vingt-dix, le répertoire moyen italien – exception faite des succès du théâtre bourgeois italien dont il est question ci-après – est fait de comédies de Goldoni, de tragédies de Vittorio Alfieri et plus tard de Shakespeare ; les seules pièces contemporaines arrivent surtout de France – nombre d'intellectuels se plaignent d'ailleurs des mauvaises traductions – car les droits d'auteurs sont beaucoup moins élevés. Pour vivre, les compagnies théâtrales doivent donc entrer dans un système d'offre et de demande et c'est pourquoi les drames commerciaux et non les drames de qualité sont privilégiés. Le critique de théâtre Ferdinando Martini décrit dans « La fisima del teatro nazionale » les tentatives de l'État depuis 1861 pour réguler les pratiques théâtrales, qui se révèlent toutes des échecs⁸⁶. Les subventions cessant au lendemain de l'Unité, il devient impossible de promouvoir un théâtre à visée pédagogique et culturelle avec un répertoire national de qualité, puisque les auteurs, découragés par les conditions de travail (maigres rétributions, impossibilité de se laisser aller librement à l'innovation et à l'originalité et obligation de se conformer à des canons d'efficacité) ne se tournent pas spontanément vers le théâtre. Le statut légal des compagnies change également, ainsi que l'a montré Vanda Monaco : quelques années après l'Unité, le Tribunal de commerce rend une sentence selon laquelle la compagnie théâtrale est une

⁸⁶ *Fisima*, c'est à dire « idée fixe » car d'après Martini, l'obsession de donner un théâtre national à l'Italie a monopolisé les esprits et les énergies pendant des décennies sans donner aucun résultat concret. « La fisima del teatro nazionale », daté de 1888, maintenant in *Al teatro*, Milano, Treves, 1928, p. 127-182.

entreprise commerciale⁸⁷ dont le but est de faire du profit. L'offre s'adapte au marché : d'entité capable d'influencer la demande culturelle, le théâtre se retrouve producteur de divertissement. Dans le même temps, la censure se fait plus rigoureuse ; Vanda Monaco observe donc une contradiction dans le statut du théâtre : celui-ci possède la liberté d'entreprise, mais reste soumis aux normes de censure⁸⁸. Les structures censées institutionnaliser l'art dramatique ne sont pas plus florissantes : les écoles théâtrales se créent et disparaissent presque aussi rapidement, non seulement car il n'y a pas de volonté ferme de la part de l'État de les soutenir, mais aussi parce que l'acteur est souvent né dans une famille d'acteurs (*figlio d'arte*) et se forme directement sur les planches au contact de la troupe où il grandit et non dans une école d'État.

Le manque de fonds venant d'un État aux prises avec les exigences d'un territoire à peine unifié, l'absence d'une volonté politique capable d'appliquer les mesures envisagées, la survie envers et contre tout d'un système de gestion traditionnel et autarcique, tout cela contribue à ce que le théâtre reste peu ou prou livré à lui-même⁸⁹. Ajoutons que, dans toute l'Europe, le XIX^e est le siècle d'affirmation de la forme romanesque, tandis que le théâtre apparaît de plus en plus incapable de donner voix aux grands changements de la société industrielle. À la question « Non scriverai mai pel teatro ? », Federico De Roberto répond fermement : « Mai. Credo il teatro una forma inferiore. Il romanzo è la vera forma ancora perfettibile »⁹⁰.

⁸⁷ Gustavo Modena observe avec amertume : « Così è : l'arte si trascina e si trascinerà sempre più nel fango, perché il teatro è commercio ». « Il teatro è commercio », in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, II, Torino, Einaudi, 1979 p. 482.

⁸⁸ Vanda Monaco, « Le capitali del teatro borghese », cit., p.104.

⁸⁹ Vico Faggio émet deux hypothèses : soit le théâtre était considéré comme un divertissement au public restreint et donc un instrument trop peu efficace, soit les différents gouvernements savaient que le théâtre aurait eu de lui-même un effet d'unification sans besoin d'aide extérieure. Vico Faggio, intervention lors du débat durant le colloque organisé par Siro Ferrone, *Teatro dell'Italia unita*, cit., p. 113.

⁹⁰ Federico De Roberto, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 137.

3. Le genre théâtral dans l'affirmation de la classe bourgeoise

3.1. La forme théâtrale comme outil de présentation et de représentation de la bourgeoisie

Au milieu du XIX^e siècle, ainsi que le constate sobrement Roberto Alonge⁹¹, il n'existe pas de répertoire théâtral italien éminent, exception faite des deux valeurs sûres héritées du XVIII^e siècle, qui soutiennent à grand peine l'édifice bien fragile du théâtre italien : Goldoni et Alfieri⁹². C'est dans ce contexte, caractérisé par un échec des politiques théâtrales unitaires puis par une sorte d'abandon de l'organisation de l'art dramatique de la part de l'État, qu'apparaît une nouvelle forme de dramaturgie, communément désignée sous le nom de *teatro borghese*⁹³. Comme son nom l'indique, ce théâtre est fortement lié à l'avènement de la classe bourgeoise dans les années suivant l'Unité d'Italie, en particulier dans la grande zone industrielle du nord-ouest de la péninsule, autour des villes de Milan, de Turin et de Gênes. Ce nouveau groupe social s'impose rapidement en politique et dans les différents secteurs économiques de la nation ; par voie de conséquence, cette classe en quête d'une suprématie politique et économique cherche également à s'imposer dans le domaine de la culture en développant des formes artistiques capables de la représenter. L'essor de cette bourgeoisie semble être enfin le moteur social qui mènera à l'homogénéité de la nation. Les idéaux romantiques et les utopies unitaires se dissolvent rapidement dans un climat plus pragmatique, plus affairé et tourné vers l'avenir, dominé par le positivisme. De nouvelles valeurs se font jour : l'individualisme, la réussite économique, le désir de s'élever socialement. Les sciences psychologiques se développent et avec elles l'attention pour les drames construits non plus autour d'un héros protagoniste, mais se produisant au sein du noyau familial, véritable foyer de tensions, voire de névroses. D'instrument pensé pour l'éducation des nouveaux Italiens, le théâtre voit ses objectifs redéfinis et il devient le miroir des nouvelles dynamiques et valeurs animant la classe bourgeoise. Une sorte d'élan envisage dans le théâtre bourgeois l'avènement du théâtre national tant désiré.

Un presupposto determinante ai fini della questione del teatro perché se è vero che il teatro drammatico è « l'espressione viva e palpitante dello spirito

⁹¹ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 3. « Non esiste il teatro di prosa, ma piuttosto, quasi esclusivamente, il teatro in musica, l'opera lirica » (Ibid., p. 3).

⁹² Ibid., p. 33.

⁹³ On rencontre aussi parfois « teatro della Nuova Italia ».

sociale di una nazione », basterà che anche in Italia questa società nazionale già concretamente esistente crei un teatro che la rappresenti [...] perché tale teatro sia necessariamente *nazionale* in quanto essa stessa è la nazione⁹⁴.

En créant un théâtre qui la reflète et où elle se reflète, la bourgeoisie des grandes villes du nord ambitionne de créer une dramaturgie à la hauteur du théâtre français. Le théâtre se fait vecteur d'affirmation du modèle de vie bourgeois, non pas dans le but d'instruire le peuple, mais de le convaincre de la légitimité du nouvel ordre établi⁹⁵. Plusieurs auteurs s'illustrent ainsi dans ce nouveau filon, qui répond à l'urgence d'une dramaturgie enfin faite par et pour une classe ayant pris la direction de la nation. Ainsi, les pièces qui marquent cette période sont celles de Paolo Giacometti, *La morte civile* (1861), qui évoque la condition des femmes et porte un regard critique sur l'indissolubilité des liens du mariage ; Achille Torelli, *I mariti* (1867) ; Giuseppe Giacosa, *Tristi amori* (1887) puis *Come le foglie* (1900) ; Marco Praga, *La moglie ideale* (1890), joué pour la première fois avec Eleonora Duse. *I mariti*, en particulier, jette les bases du théâtre bourgeois en soulignant les valeurs de la nouvelle classe dominante, en fondant l'action dramatique non plus sur un personnage-protagoniste, mais sur une série de tableaux où évoluent les situations amoureuses et professionnelles d'une choralité de personnages⁹⁶. Cependant, pour autant qu'elle se définisse toujours plus comme hégémonique, cette classe sociale du nord se développe dans une autarcie qui semble ignorer qu'une bonne part du pays vit encore dans des sociétés traditionnelles, voire archaïques. Cette différence existe aussi au niveau linguistique : Tullio De Mauro rappelle que moins de dix pour cent de la population est activement italoophone à cette période⁹⁷ : l'italien n'est donc pas la langue de la réalité pour beaucoup d'Italiens.

⁹⁴ Cesare Bozzetti, « Introduzione », in Cesare Bozzetti (sous la direction de), *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1960, p. 18. La citation est de Gaetano Battaglia, *Delle attuali condizioni del teatro drammaturgico in Italia e dei mezzi di promuoverne il perfezionamento*, Milano, Stella, 1838, p. 28.

⁹⁵ Cesare Bozzetti parle d'une volonté de légitimation sociale qui passe donc culturellement par une littérature plus superficielle que celle envisagée par le grand romantisme et qui entend influencer les mœurs et opinions publiques. Cesare Bozzetti, « Introduzione », in Cesare Bozzetti (sous la direction de), *Il teatro del secondo Ottocento*, cit., p. 16.

⁹⁶ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 149. Franca Angelini parle de « totalitarismo dell'etica familiare ». Franca Angelini, « Il teatro », in Franca Angelini, Carlo Alberto Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 140.

⁹⁷ Selon le calcul désormais incontournable de Tullio De Mauro, « [...] negli anni dell'unificazione nazionale, gli italofofoni, lungi dal rappresentare la totalità dei cittadini italiani, erano poco più di seicentomila su una popolazione che aveva superato i 25 milioni di individui : a mala pena, dunque, il 2,5% della popolazione [...] » (Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 43). Dix-sept ans plus tard, en 1982, Arrigo Castellani arrive à une estimation de 9,52% en prenant également en compte les Toscans et les habitants de certains centres de l'Italie centrale (cité dans Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 2005, p. 138).

3.2. Théâtre bourgeois et réalité dialectale

Le problème linguistique occupe une place de choix dans les difficultés auxquelles est confronté le jeune État et se pose tout autant à l'intérieur du champ dramatique. La nouvelle nation se doit d'être homogène et donc de communiquer dans une seule langue, qui est l'italien. Cette aspiration au monolinguisme, qui semble la condition *sine qua non* à un État plus centralisé, reste également l'un des impératifs de la société bourgeoise dans les deux premières décennies suivant l'Unité⁹⁸. Même lorsque les auteurs eux-mêmes reconnaissent la difficulté de trouver une langue juste dans laquelle écrire, la solution dialectale est systématiquement repoussée :

Dico che noi scriviamo male. [...] Ora tutti gli scrittori di cose teatrali per scrivere un dialogo vivo e spontaneo, per essere *veri*, scrivono in dialetto e spesso hanno applausi tutti *regionali*. Nè credo che a formare la lingua pel teatro occorra un'evoluzione lunga⁹⁹.

L'une des rares exceptions de ces années est *Le miserie di Monsù Travet*, de Vittorio Bersezio (1863), écrit dans une langue théâtrale puisant dans le dialecte turinois. La trame met en scène les vicissitudes d'un petit employé de l'État qui aspire à s'élever à travers les opportunités que lui offre son poste et qui lui réserve bien des désillusions. Ce type de personnage semble annoncer l'esthétique vériste dans le théâtre, mais dans un contexte septentrional : en effet, le peuple est représenté dans son désir de s'élever et d'accéder à la petite bourgeoisie à travers les nouvelles institutions de la capitale. En dépit de l'utilisation de la langue dialectale, les thèmes sont aussi ceux du théâtre bourgeois : l'élévation sociale, la gestion des affaires et les problèmes familiaux enrichissent la trame de la pièce, dans une tonalité comique qui désamorce quelque peu la réalité de misère que vit le peuple de l'Italie post-unitaire et que l'on entrevoit dans la pièce (Bertolazzi en fait quelques années plus tard l'un des thèmes-clé de sa pièce *El nost Milan*). Cette pièce en dialecte théâtral reste toutefois une exception et la langue théâtrale italienne continue d'être l'objectif des productions après l'Unité. C'est par ailleurs une pierre d'achoppement non seulement pour le théâtre, mais aussi pour le roman, au sujet duquel Enrico Butti déclare :

⁹⁸ Franca Angelini parle à ce propos de construction d'une « tradition italienne » qui exclut les dialectes et en particulier ceux du sud. Franca Angelini, « Il teatro della Nuova Italia dalle origini al 1880 », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, cit., p. 156.

⁹⁹ Camillo Antona-Traversi, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 215.

[...] una lingua parlata veramente capace d'esprimere il pensiero moderno con le sue sottigliezze e le sue sfumature non c'è ancora in Italia. Bisogna perciò studiare i testi e diffondere il vocabolario, di cui una gran parte è inerte e sconosciuta ; bisogna liberarci di tutti i neologismi esotici e sostituire ad essi i vocaboli indigeni, quasi sempre più esatti e più espressivi. Solo dopo questo studio potremo permetterci di assumere una forma di periodare più libera e più sciolta che non sia quella tramandataci dai modelli antichi e consacrata dagli accademici, senza pericolo di scrivere in prosa dialettale, come si è fatto per molti anni e si fa tuttora anche da letterati, o in una illeggibile prosa aulica, zeppa di leziosaggini e di circonvoluzioni viziose¹⁰⁰.

L'exclusion du théâtre bourgeois des créations puisant dans le dialecte provient non seulement d'un désir de langue non pas locale mais nationale, mais aussi d'une déconsidération d'un genre qui ne s'adapte pas au goût du public bourgeois : en effet, le théâtre en langue dialectale apparaît surtout comme une dramaturgie comique, folklorique et tournée exclusivement vers un public local, fermée aux aspirations de grandeur nationale. La programmation en langue dialectale, dit Franca Angelini, est exclue de l'effervescence des grands centres de politique culturelle unitaire, et en particulier de Milan, et elle est représentée dans des théâtres spécialisés, secondaires¹⁰¹. Dans ces théâtres populaires, en particulier pour les petites villes de province, le message unitaire, lorsqu'il y parvient, est accueilli avec une certaine froideur, voire avec méfiance : Siro Ferrone évoque la résistance des chefs de troupes dialectales à la dramaturgie unitaire et au programme de réforme morale et sociale qu'elle sous-tend¹⁰². Cette résistance provient également du public, y compris bourgeois, qui entend résister ainsi à l'hégémonie culturelle provenant de l'axe Turin-Florence¹⁰³. Le théâtre bourgeois ne se substitue donc pas aux formes théâtrales locales, qui continuent de connaître le succès auprès des spectateurs de province. Le théâtre en italien est aussi vécu comme l'imposition d'une homologation qui vient d'un nord dynamique et en pleine industrialisation, qui ne correspond donc pas à aux réalités locales, avec lesquelles l'italien entretient donc un rapport distant. Celles-ci font acte de résistance en puisant dans le moyen d'expression qui leur est le plus naturel – les langues dialectales – et qui continue aussi à être la langue de la réalité quotidienne. La prédiction du dramaturge Giuseppe Giacosa, qui parvient pourtant à des résultats linguistiques en italien bien plus naturels que ses collègues dans *Tristi amori*,

¹⁰⁰ Enrico Butti, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 165-166.

¹⁰¹ Franca Angelini, « Il teatro », cit., p. 134.

¹⁰² Siro Ferrone, « Problemi di drammaturgia », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, cit., p. 63.

¹⁰³ Siro Ferrone, « Teatro dell'Italia unita », cit., p. 110.

s'avère donc incertaine : « In ogni modo è chiaro che il teatro dialettale presto sparirà perché i dialetti verranno a mancare, trasformandosi e unificandosi »¹⁰⁴. « Con i numerosi teatrini municipali in cui si esprime, il dialetto copre le posizioni di strati di classi popolari rimasti *al di fuori* (e talvolta anche *contro*) rispetto al movimento unitario promosso dalla borghesia risorgimentale »¹⁰⁵. Giorgio Pullini¹⁰⁶ explique ce succès jamais démenti des compagnies secondaires qui jouent en dialecte théâtral par le fait que les personnages dialectaux sont insérés dans une réalité beaucoup mieux déterminée, qui évoque des choses et des situations proches du public régional. Même si ces personnages sont caricaturaux, ils sont porteurs d'une dimension humaine plus authentique que les personnages des salons bourgeois. On observe donc que le dialecte au théâtre, dans les deux décennies qui suivent l'Unité, continue à perdurer parallèlement aux efforts pour mettre en place un théâtre national et son succès populaire est en partie lié aux limites de la politique d'unification linguistique.

Le foyer napolitain, grand producteur de théâtre de matrice dialectale à la vitalité forte, résiste lui aussi à travers la figure d'Antonio Petito (1822-1876), qui ne se contente pas seulement de pasticher, mais parodie également féroce les pièces à la mode. Il exprime par là le malaise éprouvé par un grand centre culturel méridional comme Naples lors de son « adaptation » aux nouvelles directives de la nation. Le cas de Petito montre tout le potentiel recouvert par les compétences de l'acteur-auteur : il est d'ailleurs presque analphabète et ne consigne ses textes par écrit que de façon occasionnelle et selon un système propre. Son art s'exprime dans sa formidable présence sur scène, c'est-à-dire dans la composante spectaculaire plus que dans la profondeur du texte. Or, l'écriture scénique est beaucoup moins contrôlable, censurable ou influençable par le courant national que l'écriture dramaturgique¹⁰⁷ : ce genre de théâtre occupe donc une place tout à fait excentrée par rapport aux productions dans le reste de la péninsule. L'acteur est une figure difficile à limiter, surtout s'il joue en dialecte théâtral, s'il joue sans la base d'un texte prédéfini, s'il est autonome et se débrouille selon son propre circuit. Un autre indice de la vitalité du théâtre puisant dans le dialecte et de sa volonté de se construire une certaine respectabilité se trouve dans la création

¹⁰⁴ Ainsi Giuseppe Giacosa, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 318.

¹⁰⁵ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 151

¹⁰⁶ Les personnages en langue, explique Giorgio Pullini, sont représentatifs d'une condition générale de vie italienne, tandis que l'oeuvre en dialecte adhère directement à la réalité de la vie régionale. Giorgio Pullini, *Teatro italiano fra due secoli : 1850-1950*, Firenze, Parenti Editori, 1958, p. 118.

¹⁰⁷ Ettore Massarese, intervention lors du débat durant le colloque organisé par Siro Ferrone, *Il teatro dell'Italia unita*, cit., p. 145.

de quelques grandes compagnies d'acteurs jouant en dialecte théâtral : citons la *Compagnia Nazionale La Torinese* de Giovanni Toselli (qui se dissout en 1869), ou celle de Angelo Moro Lin à Venise, ou encore la *Compagnia del Teatro Milanese*, refondée en 1876 par l'auteur-acteur milanais Edoardo Ferravilla, qui développe dans ses pièces en dialecte théâtral milanais une prise de conscience très nette et très critique des changements capitalistes en train de se produire notamment pour les classes populaires, quelque peu laissées de côté par le progrès en marche¹⁰⁸.

3.3. L'italien du théâtre bourgeois : un instrument incertain

Pour exister, le théâtre bourgeois doit se créer une langue théâtrale à partir de l'italien, langue de l'Unité. Un théâtre en italien existe certes déjà au XIX^e siècle : c'est celui des tragédiens : Alfieri sur la fin du XVIII^e siècle, Manzoni, Foscolo. La langue de Vittorio Alfieri apparaît impraticable pour le drame bourgeois car elle est trop complexe, trop recherchée, trop loin des canons de réalité et de quotidienneté auxquels aspire son public¹⁰⁹. Qu'en est-il en revanche de Manzoni, théoricien par excellence de la langue dans la période de l'Unité ? En réalité, les réflexions de Manzoni d'une part sur le drame romantique et plus tard sur la langue italienne ne se sont que rarement entremêlées. Manzoni n'est pas théoricien d'une nouvelle langue théâtrale. Certes, l'italien de *Il conte di Carmagnola* puis de *Adelchi* est une langue moins complexe que celle d'Alfieri, mais il reste un italien littéraire, poétique, versifié et inadapté au genre comique réaliste. De plus, ces deux pièces sont écrites respectivement en 1816 et en 1822, soit environ une décennie avant que ne commence la réflexion de Manzoni sur la langue¹¹⁰, qui donne ses meilleurs résultats dans la narration et non plus dans le genre dramatique (abandonné définitivement après *Adelchi*). Et de fait, les grandes réflexions linguistiques autour de l'Unité ne portent pas sur la langue du théâtre.

¹⁰⁸ Siro Ferrone, « Teatro dell'Italia unita », cit., p. 105-123.

¹⁰⁹ Cette remarque de Ruggero Bonghi è éloquent : « È inutile (e questo bisognerebbe ripetere a voi giovani a voce altissima), la preziosa e innaturale lingua italiana che alcuni di voi dicono di aver trovata, o meglio ritrovata, accozzando parole difficili, delle quali esistono sinonimi facili, in frasi contorte e penose ; non è la lingua che si possa leggere e intendere dal pubblico italiano. Esso da prima crederà modestamente di esser lui lo sciocco; leggerà una, due, tre pagine di quei tali libri, ripigliando fiato ogni dieci righe, e poi finirà per gettar via il libro. E non parlo alla fin fine del pubblico ignorante, parlo anche di me stesso che non riesco a leggere correntemente un libro del D'Annunzio ». Ruggero Bonghi, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 250-251.

¹¹⁰ Il commence son premier traité linguistique, *Della lingua italiana*, en 1830, soit juste après la première publication de *I promessi sposi*.

Après la période unitaire et ses utopies mises à mal, le goût évolue vers une approche plus directe de la réalité, en repoussant au contraire l'allusion et la métaphore d'origine poétique. La prose adoptée par ces auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle est donc un italien épuré de formules trop littéraires, se conformant le plus possible à une sorte de niveau moyen, (à mi-chemin entre le lyrisme poétique littéraire et l'expressionisme propre au dialecte) et sans éclat. C'est une langue qui reste, du moins jusqu'au résultat plus convaincant de *Tristi amori* de Giacosa, « convenzionale », « fra letteraria e salottiera » et qui se maintient « nell'indeterminato »¹¹¹. La réponse de Marco Praga à la question provocante d'Ugo Ojetti illustre bien une sorte d'embarras dans lequel se retrouvent ces auteurs, pris entre la volonté de mettre un terme à l'écriture trop peu réaliste d'une part et l'amertume de ne pas se voir reconnaître de qualité littéraire :

- Tu sei stato accusato di trascurare nelle tue commedie la lingua. Accetti l'accusa ?
- Ma non è un'accusa. Vorrei vedere un dramma scritto col dialogo che leggo nei romanzi di D'Annunzio. La lingua che io scrivo è quella che si parla. Del resto, la purezza della lingua non è parte essenziale della bellezza di un dramma. Guarda Goldoni. Col tempo però si potrà venire a un certo accordo tra le due tendenze¹¹².

Ce témoignage montre que les interrogations profondes des dramaturges sur la langue à utiliser ne portent pas seulement sur la difficulté de trouver une langue italienne moyenne, quotidienne et dramatiquement efficace, mais aussi sur son absence de qualité littéraire : il s'agirait donc d'une langue « trascurata », nivelée par le bas et tout aussi insatisfaisante que l'italien littéraire¹¹³. Capuana, longtemps critique théâtral à Florence, réfléchit à cette langue si peu naturelle et si peu partagée parmi les nouveaux Italiens. Pour lui, la langue doit provenir de l'intériorité des personnages, être l'expression franche des sentiments particuliers ressentis par chaque personnalité fictive et en aucun cas ne doit transparaître la voix de

¹¹¹ Anna Barsotti, « Dialettismo o no : “una questione” fra Verga e Capuana », in *Trimestre*, 1977, vol. X, n.3-4, p. 469.

¹¹² Marco Praga, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 130.

¹¹³ À propos du théâtre naturaliste, Pascoli parle même de « arte povera ed inferiore », tandis qu'il évoque un idéal de tragédie italienne fondée sur l'hendécasyllabe, pour se hisser au niveau de musicalité d'un Ibsen ou d'un Maeterlinck. Giovanni Pascoli, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 196-197.

l'auteur dans les dialogues ¹¹⁴ ; c'est précisément ce qu'il reproche à Paolo Ferrari, qu'il accuse d'utiliser une langue imprécise¹¹⁵. L'homme de lettres Arrigo Boito affirme même en 1867 que l'Italie n'a pas de langue à proposer à son théâtre et que seul le dialecte se révèle un moyen d'expression doté d'une quelconque efficacité dramatique¹¹⁶. C'est en partie contre ce modèle linguistique dramatique que D'Annunzio élabore son théâtre de poésie quelques dizaines d'années plus tard.

3.4. La langue scénique des acteurs

Qu'en est-il du problème de la langue vu par les acteurs ? Ces derniers sont les professionnels du théâtre le plus directement confrontés à la question de l'efficacité linguistique du texte. Or, dans le théâtre en langue, c'est bien le texte qui pose problème : la qualité souvent médiocre de ce dernier ne fait qu'inciter l'acteur à déplacer le barycentre du spectacle sur son propre talent. C'est aussi ce qui se produit pour les pièces du répertoire shakespearien en particulier, sans cesse reproposées à l'affiche ; en réalité, le grand acteur réinvente à chaque fois le rôle-titre pour lui-même, donnant ainsi sa propre version de la pièce. Ceci explique en partie le succès continu du même répertoire. L'acteur reporte sur sa personne l'entière responsabilité du spectacle et fait reposer l'efficacité du discours sur sa capacité à entrer en contact avec le public. L'acteur travaille donc d'autres moyens d'expression à sa disposition pour enrichir la trame textuelle. Les modulations de la voix sont exploitées, la musicalité des mots et des cadences. « Il miracolo del grande attore è nel riuscire a forgiare un tipo di comunicazione che accorda sagacemente volto, gesto, voce, e che

¹¹⁴ « Semplificare la forma del dialogo voleva dire per me metter da parte ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta letteraria, proveniente dall'intervento della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi ; e, invece, servirsi di una forma schietta, rapida, tutta a scorci, a reticenze, a balzi, tale da dare proprio l'illusione del dialogo parlato, senza perdere intanto nessuna delle sue buone qualità d'opera d'arte ». Luigi Capuana, « Prefazione », in *Giacinta. Commedia in cinque atti* (sous la direction de Giordano Corsi), Catania, Giannotta, 1980, p. XL.

¹¹⁵ « Lo stile dello Ferrari infatti ci sembra appartenere al più cattivo genere, tessuto com'è di metafore, d'antitesi, e di concettini non sparsi qua e là con sapiente parchezza ma profusi a piene mani senza modo veruno. E nota che nessun'opera letteraria intanto è così aliena da tale forma, falsissima in se stessa, quanto la commedia che cerca di imitare i discorsi familiari nella loro più schietta semplicità ». Luigi Capuana, *Cronache teatrali (1864-1872)* (sous la direction de Gianni Oliva), vol. I, *Il teatro italiano contemporaneo*, Roma, Salerno Editrice, 2009, p. 152-153. Et encore : « Il suo dialogo non scorre sempre agile e lesto, anzi con istrana contraddizione alla semplicità dell'idea generale dei lavori, si fa spesso artificioso, vago di concettini, in fin vaporoso. Questo più appare nella *Prosa*, la quale trattando un soggetto dei tempi odierni, non ritrae nella lingua e nello stile la presente società, o meglio, ritrae una società che non è intieramente italiana [...] ». Ibid., p. 72. *Prosa* est une comédie écrite par Ferrari en 1858.

¹¹⁶ Dans un article paru sur *Il Politecnico* et maintenant in Arrigo Boito, *Tutti gli scritti* (sous la direction de Piero Nardi), Milano, Mondadori, 1942, p. 1180.

crea una serie di immagini abbaglianti, capaci di fronteggiare il predominio del melodramma »¹¹⁷. Ce procédé, qui s'inscrit dans la continuité d'un théâtre fondé sur l'acteur depuis plusieurs siècles, est à ce point efficace qu'il fonctionne même à l'étranger. En effet, le XIX^e siècle est aussi l'époque des tournées des grands acteurs à l'étranger (non seulement en Europe, mais également aux États-Unis, en Argentine, en Russie), où ils parviennent à toucher le public même en jouant en italien. Ils mettent donc en œuvre une capacité à jouer au-delà de la langue, par le recours à la perception, pré-rationnelle, émotive. Ces grands acteurs ont donc contribué à transmettre une certaine langue italienne aux spectateurs, en dépit de ses imperfections, de ses inadéquations et de ses maladroites liées à des traductions modestes des classiques étrangers. Les acteurs du XIX^e siècle qui jouent en italien ont donc un rapport à la langue très particulier et très professionnel, qui montre bien que pour utiliser un instrument à bon escient – et en particulier un instrument aussi particulier que l'italien dramatique post-unitaire – il faut toute la connaissance et tout l'art d'un habile artisan.

4. Le théâtre vériste et le compromis dialectal

La situation prend une tournure quelque peu différente à partir des années quatre-vingts. En effet, Verga crée en 1884 *Cavalleria rusticana*, adaptation pour la scène de la nouvelle publiée dans le recueil *Vita dei campi* (1880). La réflexion sur la politique linguistique nationale a aussi évolué durant ces années : en 1873 le *Proemio à L'archivio glottologico italiano* de Graziadio Isaia Ascoli remet en question les projections d'unification linguistique inspirées par Manzoni et recommande notamment de ne pas chercher à combattre directement la variété dialectale présente sur le territoire national mais d'attendre que celle-ci disparaisse naturellement par évolution progressive de la population vers l'italien.

Avec *Cavalleria rusticana*, l'esthétique vériste investit le champ dramatique et influence fortement les objectifs du théâtre bourgeois en marquant un tournant certain. L'exigence d'une plus grande fidélité à la réalité locale éloignée des grands centres post-unitaires, la prise de conscience des failles d'une classe qui peine à s'étendre et à se placer à l'origine d'un rééquilibre social italien, le constat d'un monde, qui demeure fortement lié à sa culture et à sa langue locales, sont les problématiques qui dirigent l'innovation théâtrale vers une plus grande attention au réel. Des pièces comme *Tristi amori* (1887) de Giacosa ou *La*

¹¹⁷ Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 31.

moglie ideale (1890) de Praga s'inspirent de cette nouvelle licence à représenter aussi les côtés plus sombres d'équilibres qui se découvrent fragiles et vacillants. Pour la première fois, une forme de critique à la société contemporaine affleure au théâtre : « Anche nella dimensione del teatro però, il verismo opererà nel senso di imporre un'attenzione più ferma e disinteressata agli aspetti più urtanti, ai contrasti e alle asprezze, alle incongruenze della realtà contemporanea »¹¹⁸. Mais surtout, le vérisme, porté également par Luigi Capuana et Salvatore Di Giacomo, marque l'entrée dans un théâtre d'ampleur nationale d'un sud archaïque, rural, qui recèle des territoires et des cultures où la civilisation unitaire n'est arrivée que sous ses formes les plus atténuées¹¹⁹. Les actions sortent des salons pour se dérouler *all'aperto*, dans la rue, sur le seuil des maisons ; les passions, comme le désir, la jalousie, la possession, l'honneur sont représentés dans tout leur pouvoir destructeur, qui ne donne pas lieu au dénouement heureux habituel des comédies bourgeoises.

Ces nouveaux sujets dramatiques reposent donc de façon prégnante la question des dialectes : Verga comprend qu'il ne peut réaliser son projet théâtral en utilisant la même langue que celle de sa pièce précédente, *Rose caduche* (1869), qui reflétait l'environnement mondain florentin de l'époque et le langage des comédies sociales qui s'y jouaient¹²⁰. Cependant, l'écriture en langue dialectale stricte ne répondrait pas à ses intentions d'atteindre son public, qui demeure prioritairement la classe bourgeoise des grandes villes industrielles (c'est à Turin que *Cavalleria rusticana* est présentée pour la première fois, au théâtre Carignano). Verga imagine donc un une troisième voie¹²¹, sur la base de la langue qu'il élabore pour sa narration et en particulier dans les *Malavoglia*. La « sicilianisation » de l'italien est réalisée davantage par l'emploi d'une syntaxe de matrice dialectale, par des

¹¹⁸ Anna Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 61.

¹¹⁹ « Da una parte la religione atavica, intrisa di superstizione e di fanatismo, confusa con le cose della vita quotidiana e connessa alla valutazione che gli uomini ne danno, dall'altra la "forza" legale o statale, che per la società rusticana e primordiale riscoperta dal teatro verghiano non supera il valore decorativo del pennacchio dei carabinieri o della nappa sul berretto da bersagliere di Turiddu ». Ibid., p. 50.

¹²⁰ Anna Barsotti parle de « linguaggio, affettato di disinvoltura, intessuto di francesismi ("rendez-vous", "calèche") e anglismi ("sportmen... club") alla moda » mais précise qu'il s'agit déjà pour l'auteur de rendre compte d'un langage typique de ce milieu social privilégié, sans originalité sentimentale. Cette tentative d'adhérer à la réalité du langage peut donc être considérée comme anticipant les résultats de l'esthétique veriste. Ibid., p. 13.

¹²¹ C'est Pietro Trifone qui parle de « "terza via" tra l'italiano puro e il dialetto puro, l'esigenza cioè di una lingua duttilmente "impura" ». Pietro Trifone, « L'italiano a teatro », cit., p. 150.

expressions et proverbes issus du sicilien, plutôt que par l'adoption d'un lexique dialectal¹²². Cette nécessité de trouver une troisième voie est très bien expliquée par le sicilien Federico De Roberto et synthétise la recherche linguistique vériste :

I popolani di Sicilia parlano un loro particolare dialetto ; quando io li introduco in un'opera d'arte ho due partiti dinanzi a me : il primo, che è l'estremo della realtà, consiste nel riprodurre tal e quale il dialetto – come hanno tentato per le loro regioni il D'Annunzio, lo Scarfoglio, il Lemmonier – il secondo, che è l'estremo della convenzione, consiste nel farli parlare in lingua, con accento toscano e con sapore classico. Ora, se nel primo caso io rischio soltanto di non farmi comprendere dai lettori che ignorano il dialetto, nel secondo rischio addirittura di farli ridere tutti. Fra i due partiti estremi, io tento, con l'esempio del Verga, una conciliazione ; sul canovaccio della lingua conduco il ricamo dialettale, arrischio qua e là dei solecismi, capovolgo dei periodi, traduco qualche volta alla lettera, piglio di peso dei modi di dire, cito dei proverbi ; pur di conseguire questo benedetto colore locale non solo nel dialogo, ma nella descrizione e nella narrazione ancora¹²³.

Cette solution semble représenter une voie intéressante pour la diffusion d'un théâtre régional en langue, accessible à tous les publics de la péninsule. Cependant, en dépit du succès de *Cavalleria rusticana* et de l'écriture d'autres pièces comme *In portineria* (1885), *La Lupa* (1896), *Dal tuo al mio* (1904) – dont le succès est cependant moins éclatant auprès du public –, Verga ne privilégie pas le genre dramatique pour mener à bien son projet littéraire, car les contraintes de création se révèlent nombreuses.

Ho scritto pel teatro, ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva, soprattutto per alcune ragioni che dirò meccaniche. Due massimamente : la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore ; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto, a un *average reader*, come dicono gli inglesi. E questa media ha tutto fuori che gusto e intelligenza ; e se un poco ne ha, è variabilissima col tempo e col luogo¹²⁴.

Même Luigi Capuana, pourtant théoricien perspicace du vérisme, ne poursuit pas l'expérimentation de cet italien régional théâtral. Après des années passées à défendre l'usage

¹²² De ce point de vue, Anna Barsotti montre que les dialogues ne sont pas moins caractérisés régionalement que la langue de la nouvelle, contrairement à ce que pouvait affirmer Luigi Russo dans son ouvrage *Giovanni Verga* (Napoli, Ricciardi, 1920). Anna Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, cit., p. 63-66.

¹²³ Federico De Roberto, « Prefazione dell'autore all'edizione Treves del 1888 », in *I documenti umani*, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, p. 164.

¹²⁴ Giovanni Verga, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 123.

de l'italien¹²⁵, il se consacre pourtant au théâtre en dialecte théâtral sicilien non italianisé à partir de 1891, date de publication de sa pièce *Malìa*, sans toutefois connaître le succès de Verga.

L'expérience vériste est cependant particulièrement intéressante pour l'évolution de la fonction du dialecte au théâtre. Dans les décennies précédant l'affirmation du courant naturaliste – Goldoni mis à part – l'usage de la langue dialectale était souvent marqué, marqué du sceau du divertissement, de l'exagération, de l'expressionnisme linguistique.

Il dialetto, per quanto faccia tanta parte della nostra letteratura narrativa, poetica e teatrale, dal Settecento a oggi, e costituisca il linguaggio insostituibile, per lo meno nelle sue fonti di ispirazione, di ogni opera in cui si voglia affrontare un motivo concreto della vita e presentare un ambiente tipicamente italiano, non è ancora passato dalle porte ufficiali della nostra cultura. C'è ancora chi sdegni tutto ciò che risente di cadenze regionali, rifiutandosi di comprendere come il dialetto sia stato e sia ancora il passaggio obbligato di ogni esperienza culturale italiana, e come sia possibile superarlo solo esaurendo fino in fondo le sue possibilità¹²⁶.

Or, l'expérience vériste montre que le dialecte peut devenir un instrument employé en usage non marqué, tout à fait sérieux, d'enquête et de représentation fidèle d'une partie de la société post-unitaire, la plus humble. Le recours au dialecte permet de créer un réalisme expressif propre à des personnages qui n'appartiennent pas à la classe dominante. Le vérisme de Verga est donc celui qui parvient en premier – exception faite de la pièce de Bersezio – à introduire auprès du public bourgeois non seulement un nouveau champ de recherche (la vie quotidienne des milieux populaires) mais également une nouvelle solution linguistique qui adhère de façon réaliste au thème et aux personnages mis en scène, en adoptant une langue qui soit plus proche de celle des personnages que de celle de l'auteur. On ne peut toutefois pas parler de résultats véritablement éversifs du théâtre vériste, car Verga ne l'oppose pas directement à un autre théâtre d'inspiration plus bourgeoise. Il est évident qu'il y a dans l'œuvre de Verga une volonté de dénonciation des conditions misérables de vie des « vinti », des laissés pour compte de la modernité. Mais Verga n'est pas un contestataire de la classe bourgeoise, à laquelle il appartient. Ses convictions nationales restent inébranlables et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il se refuse jusqu'au bout d'écrire en dialecte théâtral intégral.

¹²⁵ Il s'agit de la période passée à Florence, où il élabore la théorie d'un théâtre national non dialectal, fondé sur les caractères communs et les passions qui unissent les Italiens. Franca Angelini, « Il teatro », cit., p. 144.

¹²⁶ Giorgio Pullini, *Teatro italiano fra due secoli : 1850-1950*, cit., p. 90-91.

Il faut plutôt penser ici à une opération d'hybridation, de mélange salutaire pour un genre théâtral qui risquait de se refermer sur un solipsisme aveugle : un homme de lettres tel que Verga réussit le pari difficile de faire converger une réalité dialectale au sein de la forme dramatique bourgeoise, ouvrant ainsi cette forme aux « raisons du dialecte », un dialecte théâtral sérieux, qui amène la précision là où la langue italienne restait vague.

5. Le théâtre en dialecte après Verga

5.1. Un théâtre vériste septentrional

L'esthétique vériste semble donc introduire la possible cohabitation du dialecte avec l'italien. Les oppositions si vives quelques décennies auparavant semblent pouvoir s'atténuer devant la possibilité d'utiliser, voire d'hybrider les deux langues. Les drames de Verga ouvrent en particulier la voie à une forme de théâtre vériste septentrional¹²⁷ : c'est ainsi que Bertolazzi écrit *El nost Milan* (1893), et Gallina *La famegia del santolo* (1892). Bertolazzi préférait décrire la réalité milanaise en langue italienne, dans le souci de s'adresser à un public plus large ; cependant il ne pouvait se soustraire aux exigences des chefs de compagnies, en l'occurrence dialectales, qui lui demandaient des pièces en langue dialectale, parce que celles-ci avaient un succès populaire plus grand. Bertolazzi produisait ainsi en milanais des actes uniques, des sketches et des pièces sans grande profondeur pour les compagnies secondaires, réservant une réflexion plus profonde pour ses œuvres en langue. La synthèse de ces deux pratiques se concrétise en quelque sorte dans *El nost Milan*, pièce qui reproduit deux niveaux diastratiques du dialecte milanaise (d'abord celui de « la povera gent » puis des « sciôri »¹²⁸) mais sans tonalité comique. Giacinto Gallina, avec *La famegia del santolo*¹²⁹, incarne lui aussi cette pénétration du drame en dialecte théâtral dans le répertoire plébiscité par la bourgeoisie¹³⁰. De fait, l'auteur vénitien est connu pour son répertoire en

¹²⁷ Verga lui-même, après le succès de *Cavalleria rusticana*, écrit *In portineria* pour le théâtre (représentée pour la première fois en 1885), dont l'action se situe à Milan et met en scène le petit peuple, dans une volonté de réalisme correspondant au projet littéraire de l'auteur.

¹²⁸ Carlo Bertolazzi, *El nost Milan*, Torino, Einaudi, 1979.

¹²⁹ Gallina publie également en 1891 *La Serenissima*, où il évoque les vicissitudes d'un modeste gondolier face à l'apparition des *vaporetti* sur le marché du transport de passagers.

¹³⁰ « Il popolo, in fondo, non si è affacciato alla scena italiana se non sporadicamente, subito attirato e dissolto nell'orbita della piccola borghesia, che ha tenuto la parte di protagonista anche nel teatro dialettale ». Giorgio Pullini, *Teatro italiano fra due secoli : 1850-1950*, cit., p. 15.

langue dialectale, et nourrit des velléités d'écriture en langue¹³¹ : la tension entre ces deux possibilités apparaît comme un point douloureusement contradictoire pour lui. À la question : « Perché scrivete le vostre commedie in dialetto ? », dans un premier temps il répond simplement : « In Italia manca un vero centro etnico, e il teatro, che è la riproduzione intensa della vita, è essenzialmente regionale e richiede quindi la forma dialettale ». Puis il affirme que la forme apte à être écrite en italien est la comédie purement psychologique, et non de caractère ou de moeurs. Il ajoute : « *La famegia del santolo* era stata pensata in italiano, e l'obbligo di dare alla mia compagnia ogni anno una qualche novità mi ha indotto a scriverla in veneziano, e vi assicuro che ho faticato a dare al primitivo schema il colore locale che giustificasse l'uso del dialetto ». Cependant, Gallina est bien loin de mépriser le dialecte, puisqu'il affirme : « Un'altra ragione di questo mio scrivere in veneziano è tutta sentimentale : per me era doloso di vedere il teatro veneziano, la tradizione goldoniana nobilissima decadere, come è decaduto il teatro piemontese, milanese, napoletano, e alla bella impresa ho dato tutte le mie forze »¹³². Le comportement des auteurs puisant dans le dialecte est complexe et ne part pas nécessairement d'un esprit contestataire par rapport au théâtre en langue et au public bourgeois¹³³. Il faut rappeler que le genre théâtral, à l'aube du XX^e siècle, est donné pour mort par de nombreux intellectuels dans l'enquête d'Ugo Ojetti, qui voit dans le roman la forme littéraire du futur.

5.2. La langue hybride du théâtre napolitain

Dans ce climat de fin de siècle, qui voit s'affirmer l'esthétique vériste et reflleurir les tentatives de dramatisation sérieuse de la langue dialectale, il semble toutefois que la proposition d'un dialecte théâtral strict, calqué sur le réel, ne soit pas une solution satisfaisante. Verga invente une sorte de « troisième langue » à mi-chemin entre italien et dialecte sicilien. Le cas du théâtre napolitain est également intéressant. En effet,

¹³¹ À ce propos son collègue Giacosa émet quelques doutes : « Mi dite che egli scriverà drammi in italiano, ma io credo che non abbia i mezzi linguistici per farlo ». Giuseppe Giacosa, interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 318.

¹³² Giacinto Gallina interviewé par Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 308-310.

¹³³ Anna Barsotti note même que ce théâtre vériste septentrional, à l'exception de Bertolazzi et de Praga « si attenne ad una posizione di compromesso fra le esigenze di realismo integrale pur sinceramente risentite, e i gusti quieti di un pubblico che amava troppo le proprie convinzioni per desiderare e accogliere delle novità perturbanti ». Anna Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, cit., p. 62. De fait, *La famegia del Santolo* traite en dialecte des thématiques propres au théâtre bourgeois et s'avère en ce sens moins vériste que *Serenissima*.

lorsqu'Antonio Petito met un terme à sa carrière en 1876, c'est Eduardo Scarpetta (1853-1925) qui rencontre un succès grandissant sur la scène napolitaine. Scarpetta met en scène des œuvres qui portent en elles cette hybridation capable de concilier les goûts de la bourgeoisie avec l'usage d'une langue à la fois dialectale et vraisemblable :

Come « uomo di teatro » del secondo Ottocento, ricercherà la propria distinzione in una « riforma » della farsa in commedia, che ponesse i suoi prodotti dialettali sullo stesso piano dei migliori prodotti « in lingua » contemporanei, e in un'identità di autore-traduttore artisticamente e socialmente riconosciuta, operando nel senso della rimozione degli elementi fantastici e della selezione verso la « naturalezza » e la « verosimiglianza ». Cresciuto culturalmente in epoca naturalistica, vorrà borghesizzare il teatro popolare-dialettale napoletano, nella scelta dei soggetti, dei personaggi, della lingua, dello stesso destinatario, il pubblico¹³⁴.

Le répertoire de Scarpetta s'inspire beaucoup des pièces de boulevard français, qu'il traduit et adapte au milieu napolitain. Pour ce faire, il utilise une *koinè* qui mêle italien et langue dialectale et qui veut refléter l'évolution linguistique à l'œuvre dans les milieux de la petite et moyenne bourgeoisie durant le XIX^e siècle : une langue hybride à l'image de la réalité qu'il observe et dont il s'inspire pour ses comédies¹³⁵. Scarpetta entend donc hisser ce mélange au rang de la dignité théâtrale à laquelle pouvait prétendre le théâtre en italien¹³⁶ et le succès de ses pièces (en particulier du personnage traditionnel Don Felice Sciosciammocca qu'il a transformé en petit bourgeois, source de situations comiques) lui donne raison¹³⁷.

Si Raffaele Viviani (1888-1950) met en œuvre une langue davantage tournée vers la choralité du petit peuple qu'il met en scène, vers le chant, qui puise dans un dialecte qui tend beaucoup moins à la compromission avec l'italien (puisque l'œuvre de Viviani revendique

¹³⁴ Anna Barsotti, « Scarpetta in Viviani : la tradizione del moderno », in *Il Castello di Elsinore*, n.15, 1992, p. 93.

¹³⁵ « Anche questo espediente del “comico di parola” rientrava dunque, almeno nelle intenzioni, in un progetto di verosimiglianza : rifletteva, dal punto di vista della satira, un aspetto della “lingua” deformata dalla cultura e dalla parlata dei ceti medi ». Ibid., p. 98.

¹³⁶ Donato Cerbasi observe dans son analyse de la pièce *Nu turco napulitano* (1888) que le personnage de Lisetta incarne cette modernité de la langue hybride : « [...] non è il singolo codice in sé ad essere superiore all'altro, ovvero non è l'italiano in sé ad essere superiore al napoletano, ma è la competenza linguistica multipla ad essere più vantaggiosa di quella più povera, è la padronanza di più codici a consentire, rispetto al monolinguisimo, più possibilità, più flessibilità, più probabilità di successo nella comunicazione ». Donato Cerbasi, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano. Uno studio su Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, p. 34.

¹³⁷ En dépit des attaques du critique Federigo Verdinois, qui parle de « lingua che non è l'italiano e non è il dialetto, ma un miscuglio ingrato all'orecchio e che nessun popolo del mondo si è mai sognato di parlare ». Federigo Verdinois, « Polemica sul teatro popolare napoletano » in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, III, cit., p. 450.

une « dignità dei *diversi* »¹³⁸, par rapport aux classes sociales plus aisées), en revanche le fils de Scarpetta, Eduardo De Filippo, repart précisément de cette langue hybride pour construire celle de ses comédies. L'alternance entre italien et dialecte théâtral y subit toutes les variations possibles, tandis que la parole flirte elle aussi avec des silences de plus en plus envahissants, signe de difficultés d'échange croissantes chez ses personnages-protagonistes. Anna Barsotti a mis en évidence comment le bilinguisme devient de plus en plus expressionniste chez Eduardo¹³⁹, s'éloignant des vellétés de mimétisme de Scarpetta. La langue d'Eduardo De Filippo est donc une recreation sans cesse renouvelée des rapports complexes qui unissent la langue et le dialecte.

Que se passe-t-il à la fin de siècle et durant les années précédant la Première Guerre mondiale ? Le théâtre bourgeois continue à être représenté et plébiscité par le public. Cependant, plusieurs formes de critique ou de contestation de ce modèle se font jour : la première, déjà évoquée, est le théâtre de poésie de D'Annunzio, qui représente dans une langue très littéraire et même lyrique des Abruzzes archaïques recréés autour d'une atmosphère mystérieuse et rituelle (*La figlia di Iorio*, 1904). Le théâtre bourgeois est ensuite pastiché et parodié par le théâtre « grotesque » qui tend à reprendre les mêmes situations-types, mais avec une distance ironique. Enfin, la contestation majeure (non pas tant pour la popularité rencontrée, mais pour son influence qui marque durablement les mouvements avant-gardistes italiens et européens successifs), est celle qu'exerce le futurisme (le *Manifeste du Futurisme* de Marinetti est publié dans *Le Figaro* en 1909). C'est de loin l'éversion la plus radicale des modules du théâtre bourgeois : non seulement par le refus et la ridiculisation des grands thèmes et des problématiques propres aux salons de la bourgeoisie, mais également par l'usage tout à fait nouveau de la langue à travers une recherche sur les onomatopées, le lexique technique moderne, la syntaxe désarticulée. Le *Manifesto del teatro di Varietà* (1913) et le *Manifesto del teatro sintetico futurista* (1915) théorisent ainsi « l'antiaccademismo, il ritorno al primitivismo, ai sentimenti ingenui, all'imprevedibile, al sintetico, all'esaltazione

¹³⁸ Anna Barsotti, « Scarpetta in Viviani : la tradizione del moderno », cit., p. 90.

¹³⁹ « La lingua eduardiana non è più un codice ereditario o fotografico, ma assume un rilievo espressivo interno ». Anna Barsotti, « Eduardo, punto e a capo ? A proposito della nuova drammaturgia napoletana », in *Il Castello di Elsinore*, 1995, n.24, p. 53. Voir aussi son ouvrage *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit.

dell'istinto e dell'intuizione contro ogni forma di solennità, di riproduzione, di interiorità, di stupidità »¹⁴⁰.

Les vicissitudes du théâtre italien du XIX^e siècle sont donc nombreuses et très complexes, car fortement liées à la problématique de l'unification de peuples aux cultures très différentes. Deux voies semblent se dessiner jusqu'à la seconde moitié du siècle : d'un côté le projet d'un théâtre national, dans une langue qui soit la même pour tout le territoire et supportant le projet unitaire ; de l'autre la résistance des théâtres puisant dans le dialecte, par nature éloignés des thématiques nationales, qu'elles soient politiques ou linguistiques. Mais ce cadre doit être nuancé : le genre théâtral, si plébiscité pour la propagande patriotique et qui semblait devoir prendre une place de choix au sein de la politique culturelle du nouvel État, est en réalité abandonné et livré à lui-même après l'Unité. À défaut de théâtre national unitaire, c'est un théâtre bourgeois qui semble s'imposer, représentant une classe sociale elle aussi en train de s'imposer dans la nouvelle organisation nationale. Les efforts pour créer un art dramatique national en langue italienne, à la hauteur du drame bourgeois français et à la hauteur des ambitions sociales d'une classe qui se pense hégémonique, se révèlent impuissants face aux difficultés immenses pour unifier concrètement le territoire. La bourgeoisie post-unitaire ne parvient pas à imposer une suprématie capable de vaincre les particularismes régionaux : elle ne parvient pas à s'affirmer totalement comme la classe hégémonique qui fera l'unité des Italiens (c'est le constat que fait Gramsci quelques années plus tard). Dès lors, le théâtre bourgeois n'est pas synonyme de théâtre national, tant il est vrai que le théâtre dialectal non seulement survit à l'Unité, mais continue à rester d'actualité en entretenant avec le théâtre bourgeois des rapports qui vont de l'indépendance totale à la tentative de s'élever à la même « dignité nationale » (par la création de compagnies nationales dialectales, par exemple, ou par la popularité sur tout le territoire d'acteurs comme le Sicilien Angelo Musco), en passant par l'adaptation en langue dialectale de thématiques bourgeoises.

La langue italienne ne s'impose pas de façon écrasante dans le théâtre du XIX^e siècle. Celle-ci connaît d'autant plus de difficultés à se diffuser qu'elle reste une langue orale artificielle pour une grande majorité d'Italiens, qui continuent à parler le dialecte au

¹⁴⁰ Andrea Bisicchia, « Il teatro futurista » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, publié le 24/09/2009, disponible sur : http://www.treccani.it/scuola/tesine/futurismo_in_letteratura/bisicchia.html (consulté le 16/09/2014). Voir aussi Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990.

quotidien. S'il est vrai que la langue dramatique fait des progrès jusque Giacosa et Praga, cependant elle reste source de frustration pour les dramaturges, à qui l'on ne reconnaît pas de prestige littéraire ou qui ne parviennent pas à exprimer avec l'instrument adéquat des réalités nationales différentes de l'habituel drame d'intérieur. La « troisième voie » proposée par le vérisme de Verga semble indiquer la solution du mélange, de l'hybridation, à l'image d'une société fortement contrastée, prise entre aspiration à la modernité et attachement aux valeurs traditionnelles. C'est aussi ce que met en pratique Eduardo Scarpetta, professionnel de la scène, qui vérifie donc directement la validité scénique de ces mélanges linguistiques. Scarpetta, et plus tard Eduardo, connaît à la fois la réalité de la société napolitaine bourgeoise, qui utilise de plus en plus l'italien mêlé au dialecte, mais il connaît aussi les impératifs de la langue scénique et ses exigences d'efficacité, tant au niveau de la fluidité et de la vraisemblance qu'au niveau de la réception par des publics non dialectophones. Avec cette vision pragmatique de la langue, ces acteurs-auteurs instrumentalisent les langues à un usage dramatique et non plus politique. Il n'y a plus d'opposition franche, mais bien une hybridation qui semble la seule voie possible pour inscrire une forme de théâtre, ni dialectale ni italienne, à un niveau de diffusion nationale.

Ce compromis entre italien et dialecte n'est guère que le reflet d'un territoire contraint à évoluer mais qui n'abandonne pas ses différentes traditions culturelles. Il existe un théâtre italien, qui n'est pas le théâtre national, de même qu'il existe des théâtres dialectaux, qui ne sont pas non plus le théâtre national. De la convergence des deux formes, de la conception d'une troisième forme hybride, pure création mais étrangement moins artificielle, pourra provenir un théâtre puisant dans le dialecte compréhensible pour tous, régional mais non municipal, qui dans la spécificité d'un dialecte et d'une culture remaniés en vue d'une ouverture à un public national, prendra une valeur unique dans l'histoire du théâtre européen.

CHAPITRE 3. LE CHOIX DIFFICILE DE LA LANGUE DU THÉÂTRE : ANTONIO GRAMSCI, PIER PAOLO PASOLINI ET L'AVÈNEMENT DE L'ITALIEN NATIONAL

Le rapprochement entre la pensée d'Antonio Gramsci et celle de Pier Paolo Pasolini n'est certes pas nouveau mais lorsque l'on confronte leurs travaux respectifs sur la langue et sur le théâtre, l'on s'aperçoit parfaitement de la continuité qui existe entre les théories développées, notamment entre leur conception du rôle de l'intellectuel au sein de la nation italienne, dans le contexte de la propagation de la culture et de la langue.

Cette brève introduction donne tout de suite le fil rouge qui sera mis en évidence ici : c'est-à-dire la relation organique, vitale et inéluctable qui existe entre l'intellectuel, la culture, la nation (et le processus de sa formation, en l'occurrence l'Unité) et la langue. Chez Gramsci comme chez Pasolini, ces différentes entités sont autant de pôles d'un seul et unique ensemble et sont liées par des rapports profonds d'interdépendance. Par conséquent, la « questione della lingua » en Italie n'est pas un problème circonscrit à la dimension linguistique mais interroge le processus d'unité de la nation italienne, la politique d'imposition et de diffusion de la langue officielle, le rôle des intellectuels dans cette diffusion (ou absence de diffusion) et enfin la société où cette langue est mise en œuvre, en constante interaction avec celle-ci. Il faut également souligner le fait que la réflexion linguistique de Gramsci et Pasolini, si elle s'avère parfois imprécise d'un point de vue strictement linguistique, s'enrichit en revanche d'une perspective supplémentaire par rapport à celle apportée par les historiens du théâtre et les linguistes : il s'agit du regard de deux penseurs majeurs de l'Italie contemporaine, recroisant une approche politique, sociale et poétique de la langue, donnant alors une profondeur inédite au débat.

1. Gramsci, la langue et le théâtre

1.1. L'hégémonie culturelle comme fondement de la langue nationale

Gramsci, à la différence de Pasolini, possède une formation linguistique universitaire : étudiant en linguistique comparée à l'université de Turin, il commence sous la direction du linguiste Matteo Bartoli des recherches sur le dialecte sarde. Très vite, Gramsci consolide ses propres théories linguistiques, dans le sillon de la pensée de Graziadio Isaia Ascoli : contrairement à Alessandro Manzoni qui considérait la langue comme un instrument (non seulement de communication mais également d'unité nationale) et donc comme un ensemble de termes, syntagmes, expressions, usages à puiser dans le florentin contemporain puis à diffuser dans toutes les régions, Ascoli dans son « Proemio »¹⁴¹ refuse cette conception utilitariste ainsi que la chronologie qui la sous-tend. La langue italienne ne sera pas une cause de l'unité nationale mais bien un effet. Effectivement, Ascoli tout comme Gramsci par la suite, identifie la langue avec la culture : la langue n'est pas un état de fait neutre, elle est l'expression d'une culture déterminée, d'une conception du monde et elle n'est pas un fait individuel mais une construction collective. « [...] linguaggio = pensiero, modo di parlare indica modo di pensare e di sentire non solo ma anche di esprimersi, cioè di far capire e di sentire »¹⁴². L'idée d'expression est particulièrement importante pour Gramsci : une langue n'est pas seulement un outil pour comprendre et faire comprendre un contenu mais elle possède aussi une ambition esthétique, en se faisant expression de la beauté. Chaque langue porte en elle une vision différente du monde et possède donc avec le réel un lien unique : « [...] ogni lingua è una concezione del mondo integrale, e non solo un vestito che faccia indifferentemente da forma a ogni contenuto »¹⁴³.

Par conséquent la figure de l'intellectuel, sujet au cœur de la pensée de Gramsci, assume un rôle tout à fait clair en relation avec cette conception de la langue et de la culture : tandis qu'il est un fonctionnaire d'État chez Manzoni et exerce une autorité conférée par cet État pour diffuser la langue italienne, pour Ascoli et Gramsci il tire son autorité linguistique uniquement de sa propre production. En d'autres termes, l'intellectuel n'est pas seulement le

¹⁴¹ Graziadio Isaia Ascoli, « Proemio » au premier numéro de la revue *Archivio glottologico italiano* (1873) et maintenant dans *Scritti sulla questione della lingua*, Torino, Einaudi, 1975, p. 3-45.

¹⁴² Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, 4 vol., édition critique de l'Istituto Gramsci (sous la direction de Valentino Gerratana), Torino, Einaudi, 1977, cahier 14, §1, p. 1655.

¹⁴³ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 1, cit., cahier V, §123, p. 644-645.

vecteur ou l'usager d'une langue définie une fois pour toutes et enfermée dans un dictionnaire et dans un appareil grammatical mais il est avant tout producteur de culture et donc producteur de langue. Une langue ne peut pas être créée artificiellement et imposée par le haut, par l'État : elle possède toujours une dimension historique et sociale avérée. Elle doit être le résultat de la confrontation entre les différentes unités formant la nation et les intellectuels ont vocation à se placer comme intermédiaires entre haut et bas, à être à la fois attentifs aux résultats linguistiques de l'unification sociale de l'Italie et à produire des œuvres s'exprimant dans cet idiome¹⁴⁴.

Cette dernière considération est fondamentale : il ne peut y avoir de langue italienne s'il n'y a pas d'unification sociale et culturelle effective du pays¹⁴⁵. À l'époque de Gramsci, l'Italie a réalisé son unité essentiellement d'un point de vue politique. En dépit des efforts du gouvernement fasciste pour réduire – *con le buone o con le cattive* – les disparités entre nord et sud, force est de constater que l'Italie fonctionne à deux vitesses. Plus qu'une opposition entre la ville et la campagne, Gramsci détermine une disparité entre le « popolo » et les « intellettuali »¹⁴⁶, entre une classe possédant un folklore, une conception du monde et donc une ou plusieurs langues qui lui sont propres (les dialectes) et une classe dirigeante s'étant séparée du peuple depuis des siècles, capable de manipuler l'italien littéraire écrit, inconnu aux analphabètes. L'italien tel qu'il a été imposé au moment de l'Unité est donc frappé d'artificialité puisqu'il ne correspond à aucune réalité sociale homogène.

La storia delle lingue è storia delle innovazioni linguistiche, ma queste innovazioni non sono individuali (come avviene nell'arte) ma sono di un'intera comunità sociale che ha innovato la sua cultura, che ha « progredito » storicamente : naturalmente anch'esse diventano individuali, ma non dell'individuo-artista, dell'individuo-elemento storico [culturale] *completo* determinato¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Guido Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972, p. 178 et Franco Lo Piparo, *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 44.

¹⁴⁵ Oronzo Parlangèli évoque à ce propos une affirmation de Benvenuti Terracini tirée de *Lingua libera e libertà linguistica* (Torino, Einaudi, 1963, p. 139) : la vitalité d'une langue au niveau national est liée à l'impression que la communauté a d'élaborer une forme originale de culture. Oronzo Parlangèli, « Presentazione », in Oronzo Parlangèli (sous la direction de), *La « nuova » questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1979, p. 38.

¹⁴⁶ Comme le dit Lo Piparo, le terme de « popolo » chez Gramsci n'indique pas tant une classe sociale et économique que l'ensemble des individus qui n'ont ni la fonction d'intellectuels, ni la fonction de dirigeants. Franco Lo Piparo, *Lingua intellettuali egemonia in Gramsci*, cit., p. 25.

¹⁴⁷ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 2, cit., cahier 6, §71, p. 738.

La langue nationale unique ne peut naître qu’avec le concours du principe d’hégémonie, notion-clé de la pensée de Gramsci selon lequel un groupe social exerce un pouvoir reconnu par tous comme légitime et auquel tous se conforment activement et par consentement spontané. La classe bourgeoise (qualifiée de « paléo-industrielle » par Pasolini¹⁴⁸) qui s’est affirmée après l’Unité aurait pu constituer un foyer d’irradiation d’une culture commune, comme cela s’est produit avec la bourgeoisie révolutionnaire française ; mais la bourgeoisie italienne post-unitaire n’a pas réussi à s’imposer de façon décisive et homogène sur tout le territoire et dans tous les domaines nationaux et ainsi la fracture avec le « popolo » n’a pas été dépassée. Cet état de fait a eu pour conséquence directe l’impossibilité de la diffusion d’une langue commune. La langue italienne telle qu’elle existe à l’époque de Gramsci est donc parlée par un groupe national restreint et résulte comme étant artificielle à une bonne partie de la population qui possède ses propres codes linguistiques¹⁴⁹. La notion d’artificialité de la langue a par ailleurs été abordée par Gramsci dans le concept d’« esperanto », pure construction linguistique intellectuelle, sans fondement culturel ni historique.

Si l’état de la nation dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale exclut la formation d’une langue nationale commune et ne peut conduire Gramsci qu’à un bilan peu enthousiaste d’une Italie encore profondément arriérée en dehors des grands centres industriels, dépourvue de sentiment national et, pour plusieurs larges zones – à commencer par le sud –, ignorante ou exclue de la marche du progrès, cependant il n’y a aucun doute sur l’objectif que le pays doit se fixer. Gramsci n’imagine le futur de la nation que sur une voie menant à l’unité complète, y compris linguistique : cette voie est inéluctable pour parvenir à la construction d’une nation moderne. Les dialectes et les folklores ont vocation à être dépassés, car ils ne peuvent représenter une alternative progressiste et innovatrice à la langue commune¹⁵⁰. Systèmes linguistiques corrélés à une culture en substance fermée sur elle-

¹⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, article paru dans *Tempo illustrato* sous le titre « Pasolini giudica i temi di italiano » et maintenant in *Scritti corsari*, « 15 luglio 1973. La prima, vera rivoluzione di destra », Milano, Garzanti, 1995, p. 18.

¹⁴⁹ Tullio De Mauro précise tout de même que durant la période giolittienne, la maîtrise de la langue italienne s’étend et commence à être parlée par une masse urbaine de plus en plus grande, essentiellement bourgeoise et petite-bourgeoise. Tullio de Mauro, *L’Italia delle Italie*, cit., p. 132.

¹⁵⁰ Franco Lo Piparo, *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, cit., p. 185.

même, les dialectes ne peuvent être la langue d'expression d'une culture nationale¹⁵¹. Mais, et c'est là une précision importante, cette marche vers la langue et la culture nationales ne doit pas se faire selon une logique d'imposition et d'écrasement des réalités folkloriques mais bien dans un rapport dialectique avec celles-ci, de confrontation et de consentement spontané, toujours selon le principe d'hégémonie¹⁵².

Ce sont là les grandes lignes selon lesquelles se développe la pensée de Gramsci autour du problème de la langue italienne. Parmi les sujets auxquels s'est intéressé Gramsci figure également le théâtre. S'est-il interrogé spécifiquement sur le problème de la langue théâtrale ? Si oui, quelles sont les conclusions auxquelles il est parvenu et si non, que pouvons-nous tirer de la confrontation entre son point de vue sur la langue et celui sur le théâtre ?

1.2. Le « gusto melodrammatico » du public

Le théâtre intéresse Gramsci essentiellement de 1916 à 1920, c'est-à-dire lorsqu'il exerce ses fonctions de critique théâtral dans le journal *Avanti !* et dans *Il grido del popolo*. Pour des raisons évidentes, le théâtre devient en revanche un sujet moins abordé dans les *Quaderni del carcere*. Pendant ces quatre années, Gramsci écrit ses articles sur toutes sortes de spectacles : théâtre bourgeois de la fin du XIX^e siècle, théâtre grotesque, pièces de Pirandello – et en particulier *Liola*, *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti* – et sur les exhibitions de grands acteurs tels qu'Angelo Musco. À cette époque, la programmation de la scène turinoise est un fidèle reflet de l'évolution de la culture post-unitaire.

L'un des constats que fait Gramsci en matière de culture populaire est que ce n'est pas le théâtre ou la littérature qui ont jusqu'à présent remporté les faveurs du public mais bien le

¹⁵¹ « Se è vero che ogni linguaggio contiene gli elementi di una concezione del mondo e di una cultura, sarà anche vero che dal linguaggio di ognuno si può giudicare la maggiore o minore complessità della sua concezione del mondo. Chi parla solo il dialetto o comprende la lingua nazionale in gradi diversi, partecipa necessariamente di una intuizione del mondo più o meno ristretta e provinciale, fossilizzata, anacronistica in confronto delle grandi correnti di pensiero che dominano la storia mondiale. [...] Una grande cultura può tradursi nella lingua di un'altra grande cultura, cioè una grande lingua nazionale, storicamente ricca e complessa, può tradurre qualsiasi altra grande cultura, cioè essere un'espressione mondiale. Ma un dialetto non può fare la stessa cosa ». Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 2, cit., cahier 11, §12 (note III), p. 1377.

¹⁵² Pasolini précise encore cette idée : « [...] Gramsci era per loro, era per quella cultura, avrebbe voluto la sopravvivenza di queste culture, perché quelle culture erano gli operai, erano i proletari, erano i sottoproletari, erano i contadini, e non voleva la loro distruzione, è chiaro, voleva che le loro culture entrassero dialetticamente in rapporto con la grande cultura borghese in cui lui stesso, come Engels, si era formato ed era assolutamente contrario al loro genocidio ». Pier Paolo Pasolini, *Volgar'eloquio*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), Milano, Mondadori, 1999, p. 2845.

mélodrame. La « “democrazia” artistica italiana »¹⁵³ s’est réalisée, en Italie, non pas à travers la forme du roman populaire, comme dans d’autres démocraties européennes mais à travers la forme de l’opéra. L’art lyrique, explique Gramsci, met en œuvre une expression différente de « l’expression verbale » littéraire, qui se fonde sur une langue non pas tant nationale et populaire que cosmopolite, celle de la musique¹⁵⁴, sur des sujets eux aussi cosmopolites, qui suscitent des sentiments et des passions remportant un grand succès dans toute l’Europe du romantisme :

Il barocco, il melodrammatico sembrano a molti popolani un modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante, un modo di evadere da ciò che essi ritengono basso, meschino, spregevole nella loro vita e nella loro educazione per entrare in una sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni¹⁵⁵.

C’est précisément cette « concezione melodrammatica della vita »¹⁵⁶ comme dérive du succès populaire de l’opéra qui est particulièrement dommageable selon Gramsci. Le « gusto melodrammatico », qui provient des trames sentimentales et de la langue maniérée, baroque, artificielle des livrets insupporte Gramsci¹⁵⁷. Cette culture-divertissement de grand succès auprès de toutes les couches de la population ne l’éduque ni à la pensée, ni à une langue nationale moderne :

[...] una questione alla quale forse non si dà tutta l’importanza che si merita è costituita da quella parte di « parole » versificate che viene imparata a memoria sotto forma di canzonette, pezzi d’opera, ecc. È da notare come il popolo non si curi di imparare bene a memoria queste parole, che spesso sono strampalate, antiquate, barocche, ma le riduca a specie di filastrocche utili solo per ricordare il motivo musicale¹⁵⁸.

Cependant, c’est bien dans ce caractère universel des motifs musicaux que se trouve l’aspect remarquable de l’opéra pour le penseur. Cette expression de l’art lyrique semble être

¹⁵³ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 2, cit., cahier 9, §66, p. 1136.

¹⁵⁴ « Nello stesso momento in cui in ogni paese avviene una stretta nazionalizzazione degli intellettuali indigeni, e questo fenomeno si verifica anche in Italia, sebbene in misura meno larga (anche il Settecento italiano, specialmente nella seconda metà, è più “nazionale” che cosmopolita), gli intellettuali italiani continuano la loro funzione europea attraverso la musica ». Ibid., p. 1136-1137.

¹⁵⁵ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 2, cit., cahier 8, §46, p. 969.

¹⁵⁶ Ibid., p. 969.

¹⁵⁷ « Come combattere il gusto melodrammatico del popolano italiano quando si avvicina alla letteratura, ma specialmente alla poesia? Egli crede che la poesia sia caratterizzata da certi tratti esteriori, fra cui predomina la rima e il fracasso degli accenti prosodici, ma specialmente dalla solennità gonfia, oratoria, e dal sentimentalismo melodrammatico, cioè dall’espressione teatrale, congiunta a un vocabolario barocco ». Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 14, §19, p. 1676.

¹⁵⁸ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 29, §3, p. 2345.

la seule qui sache susciter l'émotion du peuple italien tout entier, toutes classes confondues, car parallèlement à ce caractère cosmopolite, le mélodrame, par ses allusions aux grandes problématiques italiennes ou aux réalités régionales, suscite un sentiment d'appartenance nationale¹⁵⁹, également dû à l'effet miroir renvoyé par les autres nations européennes, qui considèrent le mélodrame italien comme l'expression typique de l'italianité. Gramsci souligne à plusieurs reprises la popularité de Puccini, Mascagni et surtout Verdi. Il y a une force virtuelle de l'opéra à fédérer le peuple que n'a pas la littérature nationale : par sa faculté à développer des « rapporti di "conversazione" »¹⁶⁰ entre les différentes couches de la société, le mélodrame parvient à créer une forme de vie nationale, si problématique dans tous les autres domaines.

1.3. Le paradoxe du théâtre en dialecte

Dans cette perspective du triomphe du mélodrame en Italie à la fin du XIX^e siècle, capable de fédérer les différentes couches sociales de la nation autour d'un italien de livret, qui s'entremêle avec le langage musical, Gramsci s'interroge sur la forme théâtrale, en ayant pour elle une considération qu'il n'a pas pour l'opéra. La vision en perspective du cas du théâtre italien chez Gramsci se retrouve de façon claire dans le premier paragraphe du *Quaderno* n.21, intitulé « Nesso di problemi » où l'intellectuel fait une liste de questions et de problématiques remontant à la période de l'Unité et même antérieures à celle-ci et qui continuent à obséder les intellectuels italiens. La perspicacité de Gramsci lui fait affirmer que ces problèmes sont tous liés, tous intriqués les uns dans les autres pour concourir à la non-affirmation d'une nation italienne forte ; parmi ces problèmes, « 2) esiste un teatro italiano ? polemica impostata da Ferdinando Martini e che va collegata con l'altra sulla maggiore o minore vitalità del teatro dialettale e di quello in lingua »¹⁶¹.

Si le théâtre occupe une place mineure au sein des *Quaderni*, on trouve au paragraphe 3 du *Quaderno* n.29 la preuve que toutefois, théâtre et problème de la langue sont intimement

¹⁵⁹ « [...] accanto o meglio al di sotto dell'espressione di carattere "cosmopolita" del linguaggio musicale, pittorico ecc., "internazionale", c'è una più profonda sostanza culturale più ristretta, più "nazionale-popolare". Non basta : i gradi di questo "linguaggio" sono diversi ; c'è un grado "nazionale-popolare" (e spesso prima di questo un grado provinciale-dialettale-folcloristico), poi il grado di una determinata "civiltà", che può determinarsi dalla tradizione religiosa (per esempio cristiana, ma distinta in cattolica, protestante e ortodossa ecc.), e anche, nel mondo moderno, di una determinata "corrente culturale-politica" ». Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 2, cit., cahier 9, §132, p. 1193-1194.

¹⁶⁰ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 29, §3, p. 2345.

¹⁶¹ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 21, §1, p. 2108.

liés et que l'évolution de l'un ne peut se faire sans celle de l'autre. En effet, parmi les « *Focolai di irradiazione di innovazioni linguistiche nella tradizione e di un conformismo nazionale linguistico nelle grandi masse nazionali* »¹⁶², parmi l'école, les journaux, la radio, se trouve aussi le théâtre qui doit donc occuper, selon Gramsci, une place dans le processus de formation et de diffusion de la langue unitaire nationale.

Deux aspects caractérisant les critiques de la fin des années dix peuvent être soulignés. Le premier concerne l'attention que porte Gramsci à l'ensemble des composantes du spectacle. En effet, l'acteur n'est pas pour lui un simple exécutant, voire un gâteur professionnel de textes d'auteur, il est au contraire bien souvent, grâce à sa *bravura*, le seul capable de bonifier un texte médiocre et de lui insuffler la vie que le dramaturge n'a pas su y mettre. Le théâtre bourgeois en particulier propose souvent des situations et des dialogues sans vie, plats, « *tessuti di fatti esteriori, vuoti di ogni contenuto umano, nei quali delle marionette parlanti si agitano variamente, senza mai attingere una verità psicologica* »¹⁶³. On trouve aussi chez Gramsci des articles entièrement consacrés à un acteur en particulier (par exemple à l'occasion d'une *serata d'onore*) : il s'intéresse à Angelo Musco, acteur sicilien ayant joué dans plusieurs pièces de Pirandello, dont il décrit avec un mélange d'admiration et de scepticisme la capacité à phagocyter le texte jusqu'à le faire sien. Avec lui, l'œuvre d'art « *perde della sua letteratura verbale e ritorna vita fisica, vita di espressione integrale : tutto il corpo diventa lingua, tutto il corpo parla* »¹⁶⁴.

Le deuxième aspect de la critique dramatique gramscienne est évidemment la dimension politico-sociale dont l'intellectuel investit l'art dramatique. Pour Gramsci, le théâtre n'est pas un simple divertissement. « *Il teatro ha una grande importanza sociale* »¹⁶⁵ : c'est un formidable outil pour parler à la collectivité (la littérature apparaît alors au jeune Gramsci comme un art trop solipsiste) et le lieu d'une formation intellectuelle pour le citoyen. Il prend donc très au sérieux son rôle de critique théâtral qui contribuera, il l'espère, à traduire le message culturel en message politique¹⁶⁶. C'est pourquoi cette conception gramscienne du

¹⁶² Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 29, §3, p. 2345.

¹⁶³ Antonio Gramsci, « Teatro e cinematografo » (26/08/1916), in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 249. La critique de la morale bourgeoise au théâtre est aussi à mettre en rapport avec les innovations culturelles contemporaines : c'est l'époque du futurisme et des avant-gardes et les valeurs de société bourgeoise sont de plus en plus remises en question par l'art. Gian Carlo Ferretti, « Sulle cronache teatrali di Gramsci », in *Società*, 1958, II, p. 268.

¹⁶⁴ Antonio Gramsci, « Angelo Musco » (17/04/18), in *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 322.

¹⁶⁵ Antonio Gramsci, « L'industria teatrale » (04/07/1917), in *Letteratura e vita nazionale*, cit., 1974, p. 292.

¹⁶⁶ Guido Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, cit., p. 14 et 26.

théâtre envisage un rôle responsabilisé de l'acteur : interpréter ne signifie pas seulement représenter un texte d'auteur devant un public mais présuppose d'avoir compris ce texte et de le transmettre à la collectivité. L'acteur doit se faire lui-même critique du texte littéraire. On retrouve cette même idée théorisée par Pasolini dans le *Manifesto per un nuovo teatro* : l'acteur doit s'efforcer d'être « uomo di cultura »¹⁶⁷.

Le problème de la langue qui a occupé Gramsci pendant de nombreuses années ne pouvait pas ne pas l'avoir interpellé dans le champ spécifique du théâtre. Ses observations sur la langue théâtrale sont en particulier remarquables dans ses critiques portant sur les pièces de Pirandello : les personnages pirandelliens lui semblent sincères (la notion de « sincérité » étant un concept décisif de la pensée gramscienne en matière de théâtre¹⁶⁸) principalement dans les pièces en dialecte théâtral sicilien (c'est le cas de *Liola*) où il trouve des personnages sincères car capables de s'exprimer selon le mode d'expression et de pensée caractéristique des vrais « popolani »¹⁶⁹. En revanche, Gramsci ne manque pas d'exprimer son scepticisme pour les pièces de Pirandello en italien : la critique de *Così è (se vi pare)*¹⁷⁰ est particulièrement sévère à cet endroit. Mais curieusement, à la différence d'autres critiques, ce n'est pas tant la solution linguistique « inventée » par Pirandello qu'il remet en cause mais plutôt le ton et les contenus qu'elle véhicule. En effet, le Pirandello en italien devient selon Gramsci beaucoup trop abstrait, trop rhétorique dans sa façon de construire le drame autour d'un problème existentiel qui finit par enlever toute vie aux personnages et aux situations.

I tre atti di Luigi Pirandello sono un semplice fatto di letteratura, privo di ogni connessione drammatica, privo di ogni connessione filosofica : sono un puro e semplice aggregato meccanico di parole che non creano né una verità,

¹⁶⁷ « Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo. E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio (il Teatro !) che trascende il testo : ma essere veicolo vivente del testo stesso. Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero : e sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito ». Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], sur le site *Pier Paolo Pasolini. Pagine corsare* (sous la direction d'Angela Molteni), disponible sur http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm (consulté à plusieurs reprises), alinea 35.

¹⁶⁸ « È proprio l'insincerità, la mania letteraria che impedisce a molti di far qualcosa di buono, anche nei limiti più modesti. Per il razzo di una trovata, per il barbaglio di una situazione piccante o di un personaggio che nessuno ha mai posto in scena, si sacrifica tutto quello che può dare veramente ossa e carne a una commedia ». Antonio Gramsci, « "Il poeta e la signorina" di Berrini all'Alfieri » (13/02/1916), in *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 231.

¹⁶⁹ « Ora pare che, nel teatro dialettale, il pirandellismo sia giustificato da modi di pensare "storicamente" popolari e popolareschi, dialettali ; che non si tratti cioè di "intellettuali" travestiti da popolani, di popolani che pensano da intellettuali, ma di reali, storicamente, regionalmente, popolani siciliani che pensano e operano così proprio perché sono popolani e siciliani ». Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 14, §15, p. 1671.

¹⁷⁰ Antonio Gramsci, « "Così è (se vi pare)" di Pirandello » (05/10/1917), in *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 299-300.

né une image. L'auteur li ha chiamati parabola : l'espressione è esatta. La parabola è qualcosa di misto tra la dimostrazione e la rappresentazione drammatica, tra la logica e la fantasia. Può essere un mezzo efficace di persuasione nella vita pratica, è un mostro nel teatro, perché nel teatro non bastano gli accenni, perché nel teatro la dimostrazione è impersonata in uomini vivi e gli accenni non bastano più e le sospensioni metaforiche devono scendere al concreto della vita, perché nel teatro non bastano le virtù dello stile per creare bellezza, ma è necessaria la completa rievocazione di intuizioni interiori profonde di sentimento che conducano a uno scontro, a una lotta, che si snodino in un'azione¹⁷¹.

La langue du théâtre est donc un problème sur lequel Gramsci se penche d'une façon subtile : l'intellectuel a parfaitement saisi l'enjeu du langage dramatique, qui va au-delà du simple caractère « naturel » ou « artificiel » de cette langue : il s'agit avant tout d'utiliser une langue qui ait la capacité de susciter des images et des situations vivantes, sincères.

[...] dal palcoscenico il dialogo deve suscitare immagini viventi, con tutta la loro concretezza storica di espressione ; invece suggerisce, troppo spesso, immagini libresche, sentimenti mutilati dall'incomprensione della lingua e delle sue sfumature. Le parole della parlata familiare si riproducono nell'ascoltatore come ricordo di parole lette nei libri e nei giornali o ricercate nel vocabolario, come sarebbe il sentire in teatro parlar francese da chi il francese ha imparato nei libri senza maestro : la parola è ossificata, senza articolazione di sfumature, senza la comprensione del suo significato esatto che è dato da tutto il periodo ecc. Si ha l'impressione di essere goffi o che goffi siano gli altri¹⁷².

Il s'agit donc d'une question d'efficacité de la langue plus que d'une question de pureté. Gramsci note par ailleurs que les drames de Pirandello n'expriment pas toute sa personnalité artistique sans le travail complémentaire de sa mise en scène et de sa direction des acteurs: son théâtre ne prend vie que dans la création scénique de l'écriture littéraire¹⁷³. La médiation entre le texte et la scène est donc fondamentale pour Gramsci : le théâtre ne peut être un fait exclusivement littéraire et le dramaturge doit étendre ses compétences au-delà de la simple écriture afin de donner vie à son texte. Et pour Gramsci, l'italien n'a pas encore la capacité à devenir l'outil privilégié de cette efficacité théâtrale. Ainsi, il s'interroge sur la

¹⁷¹ Ibid., p. 299.

¹⁷² Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 23, §39, p. 2235-2236.

¹⁷³ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 2, cit., cahier 9, §134, p. 1196.

dualité entre artiste et intellectuel chez le dramaturge sicilien et considère que le drame ne devient œuvre d'art véritablement que dans ses pièces en dialecte théâtral¹⁷⁴.

C'est ainsi que Gramsci constate avec une certaine amertume la supériorité du théâtre utilisant le dialecte. Pour *Liola*, il note en effet que l'art dialectal du drame entretient des liens étroits avec la tradition populaire artistique de la Grèce antique, dont la Sicile a été nourrie¹⁷⁵. De la Sicile, il admire la capacité à avoir résisté à la vague nationaliste et à posséder une culture qui, non seulement, se déploie verticalement dans une dimension historique riche et complexe, mais aussi horizontalement, en ayant su diffuser sur tout le territoire national cette culture sicilienne en particulier à travers le théâtre. Ce théâtre, dialectal, semble donc réussir paradoxalement là où le théâtre en langue italienne peine à s'imposer¹⁷⁶. En effet, il est convaincu que le théâtre, art de partage simultané avec une collectivité, doit pouvoir bénéficier d'une compréhension et d'une participation immédiates de la part du public. Le dialecte reste pour la majorité des Italiens la langue de l'intimité, des sentiments, en un mot de la vie intérieure authentique¹⁷⁷ : jouer en italien signifie donc contraindre le spectateur à un effort de traduction qui diminue nécessairement la spontanéité et donc l'efficacité du contenu théâtral¹⁷⁸. Les difficultés du théâtre en italien sont les symptômes évidents de l'impossibilité de cette langue à être à la fois nationale et populaire. Là se trouve l'un des paradoxes profonds

¹⁷⁴ « Quello che importa è però questo : il senso critico-storico del Pirandello, se lo ha portato nel campo culturale a superare e dissolvere il vecchio teatro tradizionale, convenzionale, di mentalità cattolica o positivista, imputridito nella muffa della vita regionale o di ambienti borghesi piatti e abbiatamente banali, ha però dato luogo a creazioni artistiche compiute ? [...] Non è più un critico del teatro che un poeta, un critico della cultura che un poeta, un critico del costume nazionale-regionale che un poeta ? Oppure dove è realmente poeta, dove il suo atteggiamento critico è diventato contenuto-forma d'arte e non è "polemica intellettuale", logicismo sia pure non da filosofo, ma da "moralista" in senso superiore ? A me pare che Pirandello sia artista proprio quando è "dialettale" e *Liola* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti "frammenti" sono da identificare di grande bellezza nel teatro "letterario" ». Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, cit., cahier 14, §15, p. 1672.

¹⁷⁵ Antonio Gramsci, « "Liola" di Pirandello all'Alfieri » (04/04/1917), in *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 283-284.

¹⁷⁶ À propos du théâtre d'Angelo Musco : « È vita, è realtà, è linguaggio che coglie tutti gli aspetti dell'attività sociale, che mette in rilievo un carattere in tutto il suo multiforme atteggiarsi, lo scolpisce drammaticamente o comicamente. Avrà un'influenza notevole nel teatro letterario ; servirà a sveltirlo, contribuirà, con la virtù efficace dell'esempio, a far decadere questa produzione provvisoria del non ingegno italiano, produzione di uomini togati, falsa, pretenziosa, priva di ogni brivido di ricerca, di ogni possibilità di miglioramento ». Antonio Gramsci, « Angelo Musco », cit., p. 322.

¹⁷⁷ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol.3, cit., cahier 23, §39, p. 2235.

¹⁷⁸ « E il dialetto pone più rapidamente a contatto le due parti del teatro, le fa collaborare, suscita impressioni immediate, perché il dialetto è sempre il linguaggio più proprio della maggioranza, mentre la lingua letteraria ha bisogno di una traduzione interiore che diminuisce la spontaneità della reazione fantastica, la freschezza della comprensione ». Antonio Gramsci, « Buscaje » (30/08/1916), in *Sotto la mole (1916-1920)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 231.

de la pensée de Gramsci : la constatation que le théâtre en langue dialectale possède une force de pénétration et de vérité que le théâtre en langue n'a pas et que la langue dialectale, pour le théâtre, a des qualités certaines que ne démontre pas la langue italienne de l'époque, pas encore nationale et populaire. Cependant, en fait de contenus, le théâtre dialectal est souvent décevant pour Gramsci, à part peut-être le théâtre sicilien : le glissement dans le *bozzettismo* et dans le folklore se produit trop souvent et si le dialecte théâtral permet que la déclamation perde son caractère rhétorique, il ne sauve pas la pénurie d'inspiration dont pâtit ce théâtre¹⁷⁹.

2. Pasolini, la langue et le théâtre

2.1. Le parti pris métalinguistique du poète

La réflexion de l'intellectuel sarde sur la langue du théâtre n'a pas eu vocation à se développer davantage, pour d'évidentes raisons de temps et de conditions de liberté. Cependant, cette façon de mettre en parallèle la langue, les intellectuels, la société, l'unité de la nation, ensemble auquel vient se greffer le thème du genre dramatique, contribue à indiquer une nouvelle direction pour la réflexion linguistique postérieure. Sur les traces de Gramsci, dans cette même veine de la réflexion politique sur la langue, Pier Paolo Pasolini continue à confronter langue et société.

La question de la langue a toujours été au cœur de l'œuvre de Pasolini, à travers une réflexion continue sur les dialectes et, en parallèle, sur la langue italienne de l'après-guerre, qui a été mise en œuvre dans toutes les formes artistiques travaillées par lui : poésie, roman, cinéma et théâtre.

Consapevolmente o no, ogni poeta, allo stesso modo dello scienziato, si pone il problema della lingua. Anche nella creazione più spontanea non viene mai meno questa « sorveglianza » del poeta. Questo problema della lingua mi sforzo di risolverlo consapevolmente. Forse perché mi sento per di più « alloglotta », come succede a quanti innovano all'interno del linguaggio. « Alloglotta » lo sono veramente, psicologicamente, tanto che mi appassiono d'istinto ai problemi linguistici del paese in cui sono nato. Di qui questa costante « metalinguistica »¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Guido Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, cit., p. 64.

¹⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro* (sous la direction de Jean Dufлот), Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 89.

Cette attitude « métalinguistique », ou réflexion de la langue sur la langue, s'illustre aussi pour le champ théâtral, circonscrit à la deuxième moitié des années soixante. Cette époque correspond en effet à la période de la création des six pièces de théâtre (*Bestia da stile, Porcile, Calderòn, Oreste, Edipo, Affabulazione*)¹⁸¹ et du *Manifesto per un nuovo teatro* (1968). Après cette période, la création dramaturgique de Pasolini ne se poursuit pas car d'autres formes d'art sont préférées au théâtre.

Tout comme Gramsci, pour Pasolini l'évolution sociale entraîne nécessairement une évolution linguistique. Dans les périphéries romaines (les *borgate*) sous-prolétaires est parlé un dialecte romain authentique, riche d'expressions, d'images et d'une violente vitalité, qui reflète les conditions de vie et une *forma mentis* non encore contaminées par la société industrielle et consumériste qui se développe à toute vitesse dans les années cinquante et soixante. De même, l'usage du dialecte frioulan dans plusieurs œuvres poétiques (*Poesie a Casarsa, 1942, La meglio gioventù, 1954*) vise aussi à évoquer à travers la langue même un monde rural fortement lié à la figure maternelle et à l'enfance, monde hors du temps et de l'espace dont Pasolini fait la douloureuse perte en arrivant à Rome et en découvrant le temps et l'espace urbains (conjurés par la fréquentation de ces *borgate* évoquées plus haut). Que l'usage de la langue dialectale soit à tendance hermétique comme pour la poésie, ou tende à une forme de néoréalisme comme pour les romans puis les films romains, la langue chez Pasolini est toujours un paramètre immédiat, violemment direct, d'une réalité tout autant violemment sensuelle. À travers la langue dialectale, c'est un travail de perception profonde et d'expression d'un monde suspendu qui est ainsi ancré dans l'œuvre du poète¹⁸².

2.2. La monstruosité de l'italien oral au théâtre

Tout comme pour Gramsci cinquante ans auparavant, le théâtre se pose immédiatement à Pasolini en termes de problème : le théâtre est en crise, le théâtre italien n'est pas une réalité confirmée mais bien une entité dont l'existence est encore à démontrer.

¹⁸¹ De fait, c'est pendant une hospitalisation assez longue en 1966 que Pasolini se met à relire Platon et c'est cette redécouverte de la pensée philosophique dialoguée, donc théâtralisée, qui stimule chez l'écrivain le besoin de composer dans le genre dramatique et de parcourir à nouveau la tragédie grecque. La parenthèse théâtrale de Pasolini se clôt en 1969.

¹⁸² À cette réflexion sur la langue littéraire vient s'ajouter celle sur le cinéma, dans lequel Pasolini découvre la puissance d'une présence où les signes iconographiques semblent apporter une immédiateté nouvelle et où semble disparaître le « schermo di parole » qui s'interposait « fra me e la vita ». Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 13.

Et Pasolini a tôt fait d'identifier la racine du problème : « In Italia la crisi risale però molto più indietro : le sue radici sono essenzialmente culturali, e il male si situa a livello della tradizione linguistica, della lingua teatrale »¹⁸³. Il n'existe pas de théâtre national car il n'existe pas de langue parlée nationale. La France, l'Angleterre possèdent un théâtre national fort précisément car ce sont des nations centralisées, dont la culture connaît une certaine homogénéité et par conséquent il existe bel et bien un français parlé, un anglais parlé qui aient le caractère de langue commune à toute la nation. En Italie, le fractionnement culturel du territoire a empêché l'unité linguistique de la nation et ainsi l'émergence d'un vrai théâtre national, favorisant au contraire les formes théâtrales régionales. Or – et c'est là une conviction que partageait aussi Gramsci – il faut absolument que le théâtre se fonde sur une unité linguistique : le théâtre utilisant le dialecte n'est pas un avenir souhaitable, car même s'il a produit des résultats remarquables, le risque constant est de verser dans le particularisme médiocre :

Infatti gli unici casi in cui in Italia il teatro è tollerabile, sono quelli in cui gli attori parlano o in dialetto (il teatro regionale, specie quello veneto o quello napoletano, col grande De Filippo) o la koinè dialettizzata (il teatro di cabaret). Purtroppo però, generalmente, là dove c'è dialetto o koinè dialettizzata ci sono sempre qualunquismo e volgarità¹⁸⁴.

Il convient de préciser que toute cette réflexion sur le théâtre se produit en pleine affirmation de la néo-avant-garde théâtrale. Au contraire de Pasolini qui continue à avoir foi en la parole et diagnostique un problème de langue à la base de la crise théâtrale, les néo-avant-gardes des années soixante et soixante-dix¹⁸⁵ choisissent d'opérer un « rinnovamento tecnico-linguistico »¹⁸⁶ qui repense les fonctions de tous les éléments du spectacle et en particulier la parole. La mise en exergue du corps, des gestes, de l'espace, de la lumière contribuent à convertir cette parole en élément structurel sonore, considéré dans sa matérialité propre. Il est donc tout à fait significatif que Pasolini prenne le contre-pied des tendances les plus innovatrices en continuant à chercher dans les racines profondes du théâtre le point faible qui a conditionné tout son développement. En d'autres termes, il résiste à la tentation de déplacer le problème sur un plan purement esthétique, convaincu que la langue théâtrale n'est

¹⁸³ Ibid., p. 130.

¹⁸⁴ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., note 9 à l'alinéa 24.

¹⁸⁵ Il sera question des mouvements néo-avant-gardistes de façon plus détaillée dans le chapitre suivant.

¹⁸⁶ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000, p. 170.

pas seulement une question de forme mais qu'elle est profondément liée à la question de la culture et du territoire italiens.

Telle une provocation (qui d'ailleurs en est une), Pasolini publie en 1968, soit un an seulement après le grand congrès d'Ivrée qui avait réuni tous les protagonistes de la néo-avant-garde italienne et avait été précédé d'un manifeste intitulé *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, son propre texte « terroriste »¹⁸⁷ : le *Manifesto per un nuovo teatro*¹⁸⁸. Dans ce texte, onze alinéas sur un total de quarante-trois sont consacrés à la question de la langue. Le premier de ces alinéas dresse un tableau schématique de la situation linguistique orale du pays, en reprenant l'idée que la classe bourgeoise ne s'est pas affirmée comme classe hégémonique légitime et librement consentie. Suffisamment forte pour prendre la direction politique et économique du pays, toutefois elle ne s'est pas imposée culturellement : l'italien parlé par la bourgeoisie est une langue conventionnelle qui cherche à s'imposer par le haut à partir d'un moment précis de l'histoire nationale (l'Unité) : elle n'est donc pas le fruit d'une sédimentation culturelle « naturelle » et peut donc être qualifiée d'artificielle. En outre, cette langue parlée n'est pas exempte de variabilité : « Ed è comunque un fatto che se un italiano oggi *scrive* una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la *dice* la dice in modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano »¹⁸⁹. S'il existe effectivement un « italien écrit médium », apparu après l'Unité, souvent « horrible », « infrequentable », en revanche il n'y a pas d'« italien parlé médium » et les hommes de théâtre ont commis l'erreur de feindre qu'il existait¹⁹⁰. De cette situation non naturelle dérive donc le caractère artificiel de la langue théâtrale :

Il teatro tradizionale ha accettato questa convenzionalità dell'italiano orale, emanata, per così dire, per editto. Ha accettato, cioè, un italiano che non esiste. Su tale convenzionalità, ossia sul nulla, sull'inesistente, sul morto, essa ha fondato la convenzionalità della dizione. Il risultato è ripugnante¹⁹¹.

Cette affirmation contient deux points importants : Pasolini parle d'une « convention » théâtrale. Il est donc clair pour lui que la langue du théâtre traditionnel ne s'inspire pas d'une réalité orale effective mais se fonde sur une langue prévue et fixée à l'avance, selon des

¹⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 133.

¹⁸⁸ Publié pour la première fois dans la revue *Nuovi argomenti*, gennaio-marzo 1968.

¹⁸⁹ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 21.

¹⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, in Marisa Rusconi (sous la direction de), « Gli scrittori e il teatro », dossier in *Sipario*, maggio 1965, n.229, p. 10.

¹⁹¹ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 22.

critères autoréférentiels. La deuxième observation porte sur le terme « dizione » : outre le problème des mots, de leur agencement, de leur provenance, se pose également la question de l'émission sonore de la part de l'acteur, du rendu phonique de la langue. En effet, tandis que les prononciations d'une même phrase seraient innombrables dans la vie réelle puisque chaque groupe culturel posséderait la sienne propre, en revanche au théâtre il n'existe qu'une seule façon de la prononcer : « In teatro dunque si pretende di “chiacchierare” in un italiano in cui in realtà nessuno chiacchiera (nemmeno a Firenze) »¹⁹². Cet aspect pratique de la question de la langue dramatique est très peu abordé par les intellectuels sans lien avec le monde du spectacle et l'on voit que Pasolini se montre particulièrement attentif à la dimension spectaculaire de la langue, tout comme l'était Gramsci ; mais d'autre part, cela semble déplacer le problème sur les épaules de l'acteur. En effet, c'est moins de l'italien écrit dont il est question que de l'italien oral, puisque s'est produite une « indubbia omologazione dell'italiano scritto in tutta la nazione (geograficamente e socialmente) »¹⁹³ et ce depuis des siècles. Comme si l'écriture du texte restait du domaine de la langue écrite (que Pasolini ne remet pas en question, ou du moins pas dans le manifeste) et que seule la langue parlée, c'est-à-dire le moment où le texte écrit se fait oral, tombait dans l'écueil de l'artifice insupportable.

Pasolini affirme par ailleurs dans une interview : « Non parlo dell'italiano scritto, che ha realizzato la propria unità sul piano della letteratura (la tradizione dell'italiano scritto si è costituita intorno ai vari centri culturali) »¹⁹⁴. L'italien écrit est une langue réelle prête à l'emploi littéraire, contrairement à la réalisation orale qui est encore frappée d'artificialité.

De façon plus précise, dans un article publié sur *Vie nuove*¹⁹⁵, Pasolini identifie le problème de la langue théâtrale orale en se servant du concept de convention : le langage théâtral est par essence conventionnel, puisque codifié. Cependant, le code doit toujours se fonder sur une base réelle. Or cette base réelle serait donc l'italien parlé moyen, qui, pour Pasolini, résulte encore comme une construction hasardeuse. En particulier, la prononciation de la langue théâtrale a tendance à adopter, d'après Pasolini, les règles prescrites par les

¹⁹² Ibid., alinea 23.

¹⁹³ Ibid., alinea 21.

¹⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 131.

¹⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, « L'italiano orale e gli attori », in *Vie nuove*, 18 marzo 1965, n.11, p. 26.

linguistes fascistes de l'EIAR¹⁹⁶ qui visent à une sorte de pureté absolue. Or, le résultat apparaît comme une création monstrueuse car la réalisation de l'italien oral n'advient jamais selon cette pureté de prononciation préconisée. Pasolini identifie donc un problème de synchronie entre la langue du théâtre et la langue parlée réelle des spectateurs : le temps du théâtre est par essence le présent, le *hic et nunc* inévitable de l'action scénique (à la différence de la poésie, caractérisée par la diachronie, puisque employant un langage évoquant le passé ou l'avenir) donc le langage du théâtre doit être en phase avec le langage de son époque. Or, il souffre d'un problème de correspondance entre la langue orale des spectateurs (qui compte le dialecte ou la koiné dialectale comme composante vivante de sa langue) et la langue écrite du texte théâtral. Pasolini préconise donc, pour éviter cette « *mostruosa lingua parlata* »¹⁹⁷, la même technique centrifuge que celle utilisée par les auteurs littéraires pour ne pas écrire dans « l'infrequentabile » italien écrit moyen¹⁹⁸ : l'acteur théâtral doit viser au-dessus ou au-dessous de la langue parlée moyenne, soit par le biais d'une poétisation consciente et d'une sublimation abstraite (Pasolini évoque le nom d'Eleonora Duse qui, peut-être, s'efforçait de jouer ainsi), soit par l'emploi des dialectes théâtraux, de la désacralisation linguistique ou de la caricature.

La recitazione in Italia non può dunque essere che espressionistica : e sostituire il « presente » dell'impossibile sincronia linguistica con lo spettatore con una sorta di sincronia mimetica, ossia con la pura e semplice presenza mimica del suo corpo : da tale punto di partenza dato per *absurdum* o, se vogliamo, con una formula surrogante l'impossibile parola, si può partire per le rievocazioni espressionistiche o caricaturali : mai, comunque, naturalistiche o « fatte sul serio »¹⁹⁹.

¹⁹⁶ *Ente Italiana per le Audizioni Radiofoniche*, organe du régime fasciste s'occupant de la production et de la diffusion des émissions radiophoniques. « Ora in Italia, mancando tale "pronuncia" nazionale, inutilmente sostituita nel teatro da una convenzione ricalcata su quella francese o inglese, e codificata, per il parlato, da orrende nazionalizzazioni fasciste, manca il "presente" del linguaggio teatrale. Questo è un problema che gli attori e i registi italiani non sentono : e poi si risentono dell'impopolarità del teatro e dell'impossibilità di un teatro italiano. Essi credono che basta pronunciare la *o* e gli *e* brevi o lunghi al momento giusto, far sentire le doppie, sonorizzare equamente gli *s* ecc. ecc. : curare insomma l'assoluta purezza rispetto a ogni pronuncia dialettale (seguendo, ma forse loro non lo sanno, le prescrizioni dei linguisti fascisti dell'Eiar), per essere a posto : mentre, eseguendo alla perfezione tutto questo, compiono un'operazione mostruosa, o realizzano una lingua che nessuno in platea parla. Ottengono così una sincronia fittizia col linguaggio dello spettatore ». Ibid., p. 26.

¹⁹⁷ Ibid., p. 26.

¹⁹⁸ Pier Paolo Pasolini, « Nuove questioni linguistiche » (dont il sera question ci-après), cit., p. 10.

¹⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, « L'italiano orale e gli attori », cit., p. 26.

2.3. Dépassement du problème dans *Il manifesto per un nuovo teatro*

Toutefois, le « théâtre de Parole » tel qu'il est présenté dans le manifeste n'entend pas fonder ses propositions innovantes sur le travail d'une nouvelle langue théâtrale orale mais prévoit de s'exprimer par le même code que le théâtre qui le précède ou qui lui est contemporain :

26) Il teatro di Parola, quindi, prodotto e fruito dai gruppi avanzati della nazione, non può che accettare di *scrivere* dei testi in quella lingua convenzionale che è l'italiano scritto e letto (e solo saltuariamente assumere i dialetti, *puramente orali*, a livello delle lingue scritte e lette).

27) Naturalmente il teatro di Parola deve accettare anche la convenzionalità dell'italiano orale : dal momento che i suoi testi sono scritti anche per essere rappresentati, ossia, nella fattispecie, e per definizione, *detti*.

28) Si tratta evidentemente di una contraddizione: *a)* poiché in questo caso specifico (ed essenziale) il teatro di Parola si comporta proprio come il più abietto teatro borghese, accettando una convenzionalità che non esiste: ossia l'unità di un italiano orale che nessun italiano reale parla ; *b)* perché mentre il teatro di Parola vuol scavalcare la borghesia, rivolgendosi ad altri destinatari (intellettuali e operai), nel tempo stesso eccolo che accetta di essere avviluppato alla borghesia : perché solo attraverso lo sviluppo dell'attuale società borghese, è pensabile che si possano riempire le « tappe vuote » della formazione di una convenzionalità fonetica – storica – dell'italiano, e raggiungere quell'unità di lingua orale che ora è astratta e autoritaria²⁰⁰.

Afin de ne pas tomber dans les écueils du théâtre qu'il critique, Pasolini conseille toutefois d'éviter « ogni purismo di pronuncia. L'italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale : ossia fino al limite fra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo »²⁰¹.

Ces directives restent celles d'un manifeste, écrites par un poète qui en matière de pratique scénique ne connaît que peu de choses, d'où une certaine ambiguïté des recommandations qui y sont faites. Il n'en reste pas moins que le jeu expressionniste, le choix de porter la langue vers un extrême dialectal ou un extrême *aulico* reste la voie privilégiée pour éviter une tendance naturaliste qui ne conduirait qu'à la reproduction d'une convention de langue orale. La langue qu'adopte Pasolini dans ses propres pièces est ainsi une langue volontairement littéraire – voire archaïque –, une langue de la tradition qu'effectivement personne n'a jamais parlée. Les pièces sont écrites en vers et les répliques sont souvent

²⁰⁰ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 26-28.

²⁰¹ Ibid., alinea 29.

prétexte à développer des raisonnements articulés et complexes. Cette langue pasolinienne du théâtre est donc encore une fois une provocation au débat sur la langue théâtrale. Le choix de prendre le contre-pied d'une tentative d'invention d'un italien écrit pour être joué s'inscrit en réalité dans une volonté de faire du théâtre non pas le lieu d'un débat sur la langue mais de véhiculer à travers cet art des idées abouties et complexes, que la langue italienne littéraire, dans sa richesse poétique articulée, est particulièrement apte à porter. Le « théâtre de Parole » tel que Pasolini le présente dans son manifeste, entend en effet proposer un théâtre qui porte ses objectifs au-delà de ceux des trames du théâtre bourgeois ou des réflexions esthétiques du théâtre de la néo-avant-garde. Le poète est séduit par l'immédiateté de la forme dramatique dans la transmission des contenus. Et de fait, à l'alinéa 30, Pasolini donne la vraie essence du « teatro di Parola » tel qu'il doit être :

[...] *un teatro che sia prima di tutto dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica*, sul piano più democratico e razionale possibile : quindi [a] un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento e estetismo fonico²⁰².

Ceci impliquerait donc « [...] una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell'opera »²⁰³. Ronconi l'a parfaitement compris lorsqu'il parle de l'« urgenza di dire »²⁰⁴ qui se trouve à l'origine des pièces de Pasolini : « I personaggi diventano dei tramiti della sua volontà d'autore di arrivare direttamente al pubblico, senza la mediazione del palcoscenico »²⁰⁵. De fait, Pasolini parle de son souhait de voir sur scène des « attori uomini di cultura ». La langue de l'acteur doit se faire anti-esthétique pour servir au mieux l'Idée. De ce point de vue, le manifeste de Pasolini distingue d'une façon très tranchée le « teatro della Chiacchiera » et le teatro del Gesto e dell'Urlo »²⁰⁶. Le théâtre de la « Chiacchiera » n'est pas de bonne qualité car les paroles sonnent mal et sont prononcées selon une convention reposant sur une langue inexistante ; quant au théâtre « del

²⁰² Ibid., alinea 30.

²⁰³ Ibid., alinea 31.

²⁰⁴ Luca Ronconi, « Un teatro borghese », interview par Walter Siti et Silvia De Laude, in Pier Paolo Pasolini, *Teatro* (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), Milano, Mondadori, 2001, p. XXII.

²⁰⁵ Ibid., p. XV.

²⁰⁶ « Per intenderci subito : il teatro della chiacchiera è il teatro in cui la chiacchiera, appunto, sostituisce la Parola (per esempio, anziché dire, senza *humour*, senza senso del ridicolo e senza buona educazione, “Vorrei morire”, si dice amaramente “Buona sera”) ; il teatro del Gesto o dell'Urlo, è il teatro dove la parola è completamente dissacrata, anzi distrutta, in favore della presenza fisica pura ». Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 9.

Gesto e dell'Urlo », il échappe à cet écueil seulement en portant jusqu'au paroxysme l'esthétisme de la parole qui se fait alors pure matière phonique. La langue théâtrale sera acceptable lorsqu'elle sonnera juste et rendra parfaitement l'Idée véhiculée par les paroles. Conception, soit dit en passant, extrêmement pirandellienne de l'art dramatique.

Le manifeste de Pasolini reste donc avant tout un écrit théorique de réaction à certaines conceptions et pratiques du théâtre qui ne satisfont pas le poète et le laissent dubitatif sur la portée réelle des contenus exposés par ces méthodes traditionnelles ou avant-gardistes. Le manifeste n'étant pas un manuel à destination de l'acteur en matière de jeu ou d'incarnation de la parole sur la scène, il reste évasif pour mieux se concentrer sur l'objectif d'amener la forme théâtrale au-delà d'une conception bourgeoise de l'art²⁰⁷, en visant en particulier un public qui soit formé par les « gruppi avanzati della borghesia »²⁰⁸. La réflexion de Pasolini sur la langue au théâtre soulève donc l'impraticabilité d'un italien oral qui n'a pas fait ses preuves sur scène et qui reste à l'oreille de Pasolini incapable de véhiculer correctement la poésie de l'auteur dramatique.

3. Le débat sur la langue en 1965-1966

3.1. Pasolini et le « nuove questioni linguistiche »

Le manifeste de 1968 développe donc cette théorie du « théâtre de Parole » en s'inscrivant dans le débat avant-gardiste des années soixante : c'est bien une troisième voie qui y est proposée, alternative au « teatro della Chiacchiera » et à celui « del Gesto e dell'Urlo ». Un théâtre, donc, où la parole du poète parvient de façon intègre à l'oreille du spectateur et à son intellect, sans être amputée de son sens par une dimension hautement esthétisante de la langue (théâtre de la néo-avant-garde) ou par un bavardage aussi artificiel qu'insupportable (théâtre bourgeois). Cependant, ce qui apparaît curieusement peu dans le manifeste, c'est le contexte du débat intense, parfois violent autour de la question de la langue

²⁰⁷ De fait, les deux catégories que distingue Pasolini sont précisément des émanations de la classe bourgeoise : « Sia il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto o dell'Urlo sono due prodotti di una stessa civiltà borghese. Essi hanno in comune l'odio e la Parola. Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi. Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall'altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni) ». Ibid., alinea 11.

²⁰⁸ Ibid., alinea 2.

qui a occupé un grand nombre d'intellectuels (linguistes, sémiologues, romanciers, poètes, dramaturges) autour de 1965 et dont Pasolini lui-même fut l'un des protagonistes décisifs.

Le 26 décembre 1964, dans la revue « Rinascita » paraît le texte de l'intervention de Pasolini lors d'une conférence pour *l'Associazione Culturale Italiana*, intitulé « Nuove questioni linguistiche ». Deux thèmes souvent travaillés par Pasolini y sont confrontés : la langue et l'affirmation d'une société néocapitaliste et consumériste. La thèse soutenue est que les nouveaux paramètres sociaux, économiques et politiques de la société du boom économique sont en train de conditionner un tournant fondamental dans l'histoire de la langue italienne. En effet, explique Pasolini, pour la première fois en Italie s'est affirmée une classe hégémonique, celle de la bourgeoisie néocapitaliste, capable de supplanter la bourgeoisie paléo-industrielle, issue de l'Unité, qui n'a jamais réussi à s'identifier avec l'ensemble de la société italienne et donc à dominer culturellement la nation, confinant la langue italienne parlée à un groupe social restreint, celui d'une certaine bourgeoisie urbaine. La nouvelle classe hégémonique possède en revanche non seulement le pouvoir économique, politique mais aussi culturel et influence donc au premier degré la langue nationale. La vieille *koinè*²⁰⁹ bourgeoise (« langue écrite réduite à une normativité issue du modèle linguistique florentin, langue orale composée avec les différentes influences dialectales mais à peine acceptées »)²¹⁰ est ainsi en passe d'être remplacée par un nouvel italien moyen, produit directement par la société néocapitaliste en pleine affirmation. En utilisant cette conception historique et ce vocabulaire (« hégémonie »), Pasolini se place de façon évidente dans une continuité avec la réflexion gramscienne. Cette nouvelle culture fortement liée à la société de consommation aurait son foyer d'irradiation dans le triangle industriel du nord-ouest, producteur de technologie et de biens de consommation. L'axe Rome-Florence, jusque là irradiateur linguistique mais encore semi-développé et paléo-bourgeois, a été remplacé par l'axe Turin-Milan, qui semble devoir prendre en main le futur de la nation. « Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare, che è nato l'italiano come lingua nazionale »²¹¹.

Quelles sont donc les caractéristiques de cet « italien national » ? Tout d'abord, il faut prendre en compte le paramètre de l'affirmation des nouveaux langages de communication de

²⁰⁹ Pier Paolo Pasolini, « Nuove questioni linguistiche », cit., p. 9.

²¹⁰ Giorgio Passerone, « Eretica commedia (Pasolini ab gioia) », in Giorgio Passerone, René Schérer, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 218.

²¹¹ Pier Paolo Pasolini, « Nuove questioni linguistiche », cit., p. 24.

masse, en pleine expansion dans les années soixante : les journaux, qui confirment leur succès auprès de toutes les classes de population, la radio, le cinéma et la télévision. Pasolini observe, en particulier pour les journaux et pour la télévision, une tendance à adopter une langue figée dans un lexique restreint, dans des expressions toujours identiques, voire avec un ton de voix monotone : il en déduit donc que l'expressivité est de moins en moins appréciée, au profit d'une communication plus directe et plus efficace. Le deuxième paramètre entrant en jeu dans cette réflexion est la technicisation galopante due au développement économique et industriel du pays, qui concerne non seulement les secteurs spécialisés (les milieux scientifiques, technologiques) mais qui s'insère également dans la société civile, notamment dans la langue. Les centres producteurs de langage ne seraient plus les universités mais les entreprises et cette offensive des langages technologiques dans la langue italienne ne serait pas à considérer comme une ultérieure stratification naturelle mais bien comme une opération de phagocytage agressif de la diversité et de la richesse de l'italien.

Trois caractéristiques principales de cette langue technologique sont répertoriées à la fin de l'intervention : la « maggiore fissità nei diagrammi delle frasi italiane » puisque les allocutions concurrentes sont vouées à la disparition ; pour chaque concept un seul mot est retenu, de préférence celui utilisé à Milan ou à Turin. Ce qui revient à provoquer « l'impovertimento di quell'italiano che era finora così prodigo della propria ricchezza in quanto disponibilità di forme [...] ». Ensuite il constate la fin de « l'osmosi col latino », substrat propre au langage humaniste et classique et enfin « Il prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, come in ogni lingua di alta civilizzazione e di pochi livelli culturali, insomma omogeneizzata intorno a un centro culturale irradiatore insieme di potere e di lingua » ; « Ora alla guida della lingua non sarà più la letteratura, ma la tecnica. E quindi il fine della lingua rientrerà nel ciclo produzione-consumo [...] »²¹². Pasolini se place également dans une position polémique contre les néo-avant-gardes littéraires des années soixante et notamment le Gruppo '63, qui critiquent à la fois les formes traditionnelles de la littérature et les modalités de communication et de consommation de la société néocapitaliste. Les solutions linguistiques que ces mouvements promeuvent, en ce sens, ne se positionnent pas contre la nouvelle langue technologique mais contre la langue de la tradition à vocation humaniste. De fait, pour Pasolini leur « azione sovvertitrice di lingua è tuttavia condotta

²¹² Ibid., p. 26.

contro una lingua che non esiste più »²¹³. L'action qu'ils conduisent est celle d'un travail d'abolition pure et simple des modules de la tradition, qu'ils soient lexicaux ou syntaxiques : « Il testo si presenta così come una “cosa scritta” fuori da ogni involucro sintattico : tale testo è quindi tutto disposto su uno stesso piano, come le aste dei bambini o la scrittura dei primitivi »²¹⁴. La critique est mordante, car la réduction de l'expression à un seul et même plan est précisément la voie à éviter absolument. Et de fait, la direction que prennent ces mouvements d'avant-garde est celle que suit l'évolution de la langue nationale. Selon Pasolini, en abolissant les formes du passé, ils construisent à partir du néant une vision du futur qui réaffirme en réalité la technicisation de la langue et du monde : « Nella fattispecie linguistica, se non ci inganniamo, la negazione è negazione dell'osmosi col latino, e il mito è il mito dell'osmosi tecnologica. L'uomo insomma viene inteso nella sua prefigurazione di “homo technologicus” »²¹⁵. La langue proposée par ces mouvements ne repose donc sur rien et devient doublement fictive : « il risultato è la compresenza nel discorso “previssuto” di una lingua fittiziamente distrutta e di una lingua fittiziamente ricostruita »²¹⁶ : il s'agit de la langue de cet *homo technologicus*, parfaitement en phase avec la nouvelle société qui se met en place.

L'intervention se conclut sur une considération littéraire : comment le lettré doit-il se positionner par rapport à cette langue ? Pour Pasolini, la réponse est claire : même si la lutte du poète (au sens large) demeure dans une expressivité linguistique faisant rempart à l'aplatissement communicatif de la société de production, il doit étudier et connaître cette langue nouvelle afin d'y trouver sa fonction et de « postulare un “rinnovamento del mandato” »²¹⁷. Pasolini conclut ainsi son intervention :

Per un letterato non ideologicamente borghese si tratta di ricordare ancora una volta, con Gramsci, che se la nuova realtà italiana produce una nuova lingua, l'italiano nazionale, l'unico modo per impossessarsene e farlo proprio, è conoscere con assoluta chiarezza e coraggio qual è e cos'è quella realtà nazionale che lo produce. Mai come oggi il problema della poesia è un

²¹³ Ibid., p. 26.

²¹⁴ Pier Paolo Pasolini, « Intervento sul discorso libero indiretto », in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 100.

²¹⁵ Ibid., p. 101.

²¹⁶ Ibid., p. 102.

²¹⁷ Pier Paolo Pasolini, « Nuove questioni linguistiche », cit., p. 27.

problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di conoscenza scientifica e razionale, cioè politico²¹⁸.

Cette dernière remarque, qui possède une valeur littéraire clairement programmatique, réaffirme avec force la nécessité du lien qui unit l'intellectuel à la langue qu'il utilise et à la société qui produit cette langue et dans laquelle lui-même s'inscrit. En d'autres termes, la langue technologique diagnostiquée par Pasolini, en dépit de sa présentation plutôt négative, n'est pas et ne doit pas être un motif permettant à l'intellectuel de se retrancher dans sa tour d'ivoire : ce dernier doit se confronter à cette langue, sous peine d'être balayé hors du courant historique qui emporte la nation et la société. Cependant, cela ne signifie pas que la lutte contre l'appauvrissement de la langue doit cesser, bien au contraire : Pasolini n'a jamais utilisé cet « italien national » dans une perspective a-problématique et affirme que « In seno a questa nuova realtà linguistica, il fine della lotta del letterato sarà l'espressività linguistica, che viene radicalmente a coincidere con la libertà dell'uomo rispetto alla sua meccanizzazione »²¹⁹.

Cependant, Claudio Marazzini montre²²⁰ que l'objectif littéraire que Pasolini fixe pour tous mais en réalité surtout pour lui-même, ne se concrétise que partiellement par la suite. Le poète n'a pas le temps de devenir le fondateur d'une nouvelle langue littéraire puisque l'œuvre plurilinguistique que devait être *Divina mimesis* – projet de réécriture de la *Commedia* contenant toutes les stratifications possibles de la langue et qui prévoyait que toute la partie concernant le futur soit écrite dans la nouvelle langue hégémonique – n'a jamais été portée à conclusion. De plus, Marazzini souligne que même si le poète a pris acte d'un changement radical des milieux populaires qui semble condamner les dialectes à disparaître²²¹ – raison pour laquelle les œuvres romaines sont devenues « improponibili » –, il retourne tout de même vers la langue dialectale lorsqu'il publie en 1974 le recueil *La nuova gioventù*, contenant certains poèmes parfois modifiés de *La meglio gioventù* (paru en 1954) et une nouvelle section de poésies italo-frioulanes, *Tetro entusiasmo*. Par ailleurs, les « Lettere a Gennariello » publiées dans les *Lettere luterane* (1976) ont pour thème le milieu des *scugnizzi*

²¹⁸ Ibid., p. 27-28.

²¹⁹ Ibid., p. 27.

²²⁰ Claudio Marazzini, « Pasolini dopo le “Nuove questioni linguistiche” », in *Sigma*, 1981, n.2-3, p. 61.

²²¹ Le thème de la disparition des *borgate romane* et avec elles le monde culturel et linguistique des films *Accattone* (1961) ou *Mamma Roma* (1962), est en particulier abordé dans les articles de journaux de 1973 à 1975, réunis dans *Scritti corsari* (cit.).

napolitains qui semble être le dernier bastion de vitalité non encore contaminée par la société moderne et qui provoque chez le poète une forte nostalgie des *borgate* romaines, désormais presque entièrement assimilées au tissu urbain moderne. Pasolini n'a ainsi jamais abandonné les formes « archaïques » de la langue, qu'elles soient *auliche* ou dialectales, bien plus aptes à véhiculer l'expressivité consubstantielle à une vitalité au centre de son œuvre. Que ce soit le dialecte ou la langue littéraire (que Pasolini ne cesse d'utiliser jusqu'à la fin), la langue poétique pasolinienne est et demeure « archaïquement inactuelle »²²² au regard de la nouvelle langue hégémonique et technologique. C'est là sa force de poète, sa résistance vivante et désespérée : « Io sono una forza del passato » dit-il dans le célèbre poème de *Poesia in forma di rosa*²²³, « E io, fetto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono più ».

3.2. Le débat suscité par le discours de Pasolini

Si l'on examine la situation des mois qui suivirent ce débat, les réactions au discours de Pasolini furent nombreuses, vives et occupèrent un grand nombre d'intellectuels²²⁴. En effet, c'est d'abord l'approche socio-linguistique du discours qui est attaquée : les catégories et critères utilisés par Pasolini n'étant pas rigoureusement scientifiques, son analyse relèverait davantage de l'impression voire de la prédiction que d'un travail rigoureusement fondé. Cette accusation est par ailleurs balayée par Pasolini lui-même qui déclare : « Io sono marxista, non sono aideologico, né liberale [...] : il mio discorso quindi non è linguistico, è politico »²²⁵. Autre point critiqué : la constante opposition que Pasolini établit entre *communication* et *expression*, deux notions affrontées trente ans plus tôt par le linguiste Charles Bally²²⁶. Parmi les réponses méthodiques, celle du linguiste Cesare Segre qui publie en mai 1966 un article sur la revue *La Battana* intitulé « La nuova “questione della lingua” » où il reprend point par point les affirmations de Pasolini. Tout d'abord, selon Segre, une langue ne peut se renouveler complètement en quelques années et en particulier « da una spinta così generica come il

²²² Claudio Marazzini, « Pasolini dopo le “Nuove questioni linguistiche” », cit., p. 67.

²²³ Pier Paolo Pasolini, « Poesie mondane », in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1976, p. 24. Le poète la fait également dire par Orson Welles qui joue le rôle du réalisateur dans *La ricotta* (1963) et répond aux questions agaçantes d'un journaliste.

²²⁴ Le livre d'Oronzo Parlangèli cité plus haut témoigne de cette activité linguistique en recueillant plusieurs articles parus dans différents journaux et revues liés à l'intervention de Pasolini à la fin de 1964.

²²⁵ Pier Paolo Pasolini, « L'italiano è ancora in fasce », publié le 07/02/1965 sur *L'Espresso* et maintenant in Oronzo Parlangèli (sous la direction de), *La « nuova » questione della lingua*, cit., p. 191.

²²⁶ Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, paru en 1932.

cosiddetto linguaggio tecnologico »²²⁷. Ensuite, ce langage technologique ne serait pas aussi agressif que le prétend Pasolini : « Il linguaggio tecnologico, nella sua consistenza più immediata di elementi lessicali, non è che uno degli infiniti strati che si depositano, polvere degli anni, sulla lingua, senza che questa venga fundamentalmente toccata nelle sue strutture »²²⁸. Avant que n'évolue la langue, dit Segre, c'est la façon de penser qui change, les structures mentales collectives. Celles-ci iront certes vers une plus grande rationalité, une plus grande présence de la science dans la vie quotidienne mais il faudra du temps avant que ceci ne se reflète dans la langue. Il y a donc une utilisation du lexique technologique qui n'est pas exactement servile. Mais c'est la dichotomie *communication/expression* que n'accepte pas Segre, qui ne la comprend que d'un point de vue strictement linguistique. Bally a certes évoqué dans son ouvrage une tendance des langues modernes à s'orienter vers la communication plutôt que vers l'expressivité.

Notava però sempre il Bally che non si trattava di un dilemma bensì di una polarità. Ogni progresso apparente d'una lingua in senso comunicativo ha un contraccolpo, magari mascherato, in senso espressivo. Immotivato dunque il richiamo di Pasolini all'autorità del Bally, nell'annunciare la prossima vittoria della comunicazione sull'espressione²²⁹.

Un peu plus haut, le linguiste exprimait ses doutes sur l'égalité « tecnica = neocapitalismo = industria = aziende »²³⁰ ; de même,

Linguaggio comunicativo non è linguaggio standardizzato ; linguaggio espressivo non è linguaggio poetico. Proprio l'analisi dei mass-media ci pone quotidianamente sott'occhi esempi di espressività standardizzata, che ben si vorrebbe veder distrutta dalla luce razionale e demistificante di una comunicazione di realtà²³¹.

²²⁷ Cesare Segre, « La nuova "questione della lingua" » in *La Battana*, maggio 1966, III, n.7-8, p. 40.

²²⁸ Ibid., p. 42.

²²⁹ Ibid., p. 46.

²³⁰ Ibid., p. 42.

²³¹ Ibid., p. 46. Pasolini ne dit pas le contraire quelques années plus tard : dans les « Nuove questioni linguistiche », il parlait d'une expressivité du slogan publicitaire qui, à force de répétition, devenait communication à des fins mercantiles (cit., p. 22) et en 1973 dans un article paru dans le *Corriere della Sera* sous le titre « Il folle slogan dei jeans Jesus » (et maintenant sous le titre « 17 maggio 1973. Analisi linguistica di uno slogan » in *Scritti corsari*, cit.), il écrit « La finta espressività dello slogan è così la punta massima della nuova lingua tecnica che sostituisce la lingua umanistica. Essa è il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato ». Le slogan des Jeans Jesus (« Non avrai altri jeans all'infuori di me ») l'interpelle particulièrement en ce qu'il met en œuvre une expressivité qui démystifie le pouvoir de l'Église et qui s'inscrit dans le sens de l'histoire (« Il suo spirito è il nuovo spirito della seconda rivoluzione industriale e della conseguente mutazione dei valori », p. 16). Mais c'est précisément à ce cours de l'histoire et à la nouvelle expressivité qui y sera pratiquée que Pasolini n'adhère pas, malgré le ton provocateur de cet article.

L'analyse rigoureuse de Segre du discours de Pasolini, si elle est sans doute linguistiquement juste, oppose cependant une réponse scientifique à une déclaration faite avant tout par un poète dont la sensibilité et l'intuition sont les premiers instruments de perception du monde. Les deux penseurs ne se placent pas sur le même plan de réflexion et la démarche académique de l'un se heurte à l'ampleur d'une vision « marxiste » et « politique », pour reprendre les termes de Pasolini lui-même, de l'autre. Par ses considérations, Pasolini attire l'attention non pas tant sur le degré effectif de changements lexicaux, morphologiques ou syntaxiques de la langue mais bien sur un élan plus large qu'il décèle dans la société d'après-guerre. À travers son œuvre et sa réflexion apparaissent toutes les transformations à l'œuvre non seulement dans la société italienne mais aussi dans la culture. Il est témoin de la perte de quelque chose, de l'« illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale »²³² : là où la bourgeoisie post-unitaire avait échoué, là où le fascisme lui-même, malgré ses décrets et sa répression n'avait pas réussi à entamer le socle archaïque des peuples italiens, l'homologation des années du consumérisme parvient à entamer un chantier de démolition inédit :

[...] il regime fascista non è stato in conclusione che un gruppo di criminali al potere e questo gruppo di criminali al potere non ha potuto in realtà fare niente : non è riuscito a incidere, nemmeno a scalfire lontanamente la realtà dell'Italia. [...] Ora invece succede il contrario. Il regime è un regime democratico, ecc. ecc. Però quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a ottenere, il potere di oggi, cioè il potere della civiltà dei consumi invece riesce a ottenere perfettamente, distruggendo le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato. Allora questa acculturazione sta distruggendo in realtà l'Italia e io posso dire senz'altro che il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia²³³.

La pensée de Pasolini, à laquelle se réfèrent beaucoup d'artistes contemporains, y compris parmi ceux pris ici en considération, fournit donc des notions opérantes pour réfléchir sur le lien qui unit une langue à une culture et à un territoire. La langue devient homogène car les disparités entre les différents territoires disparaissent, car une même culture, alignée sur

²³² Pier Paolo Pasolini, article paru dans *Paese sera* avec pour titre « Lettera aperta a I. Calvino : P. : quello che rimpiango » et maintenant sous le titre « 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino », in *Scritti corsari*, cit., p. 53

²³³ Pier Paolo Pasolini, « Pasolini e... la forma della città » (interview par Paolo Brunatto) [en ligne], sur le site *Youtube*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=e6ki-p1eW2o> (consulté le 08/10/2012).

des canons de plus en plus mondialisés, s'impose²³⁴. De nouvelles croyances (dans le progrès, dans la technologie, dans la production, dans l'économie) remplacent les croyances traditionnelles (le catholicisme en premier lieu) et la langue se fait précisément véhicule de cette force qui déferle sur une Italie jusqu'alors fragmentée et diverse. C'est la force de ce mouvement de transformation profonde que Pasolini met en exergue dans son analyse des mutations linguistiques : la langue n'est pas considérée comme un système de signes dans sa réflexion – elle ne l'a jamais été – mais bien comme un symptôme culturel de cette évolution, un enjeu chargé de significations sociales et politiques, ce que ne fait pas Segre, qui s'en tient au plan de l'analyse des faits linguistiques. En particulier, l'opposition entre *communication* et *expression* devient une clé de compréhension d'échanges d'un type nouveau et va au-delà des définitions qu'en donne le linguiste. La communication, pour Pasolini, est une fonction de la langue qui ne suppose pas seulement le passage de l'information mais présuppose un appauvrissement de la langue²³⁵ telle que celle-ci n'est plus en tension entre une ligne haute et une ligne basse, entre *l'aulico* et le dialectal et donc toujours en constante recherche mais devient médiane, véhicule d'un signifié. En effet, Pasolini définit dans « Nuove questioni linguistiche », de part et d'autre de la ligne médiane de l'italien *medio*, une ligne haute où il place une littérature aux divers degrés de sublimité et une ligne basse où il place les littératures « naturalistico-veristico-dialettali »²³⁶. Ces deux lignes, haute et basse, sont la manifestation d'une « violenta forza centrifuga »²³⁷ qui semble éloigner de la ligne médiane la littérature de qualité. Il définit sur cette ligne un mouvement possible, qu'il attribue en particulier à l'invention littéraire de Gadda : c'est la « linea a serpentina che, partendo dall'alto, scenda, intersecando la linea media, verso il basso, e poi torni di nuovo, sempre intersecando la linea media, verso l'alto e poi di nuovo verso il basso, ecc. »²³⁸. C'est ce mouvement qui constitue la dynamique de l'expression et c'est pour cette raison que la

²³⁴ « I dialetti (gli idiomi materni !) sono allontanati nel tempo e nello spazio : i figli sono costretti a non parlarli più perché vivono a Torino, a Milano o in Germania. Là dove si parlano ancora, essi hanno totalmente perso ogni loro potenzialità inventiva. Nessun ragazzo delle borgate romane sarebbe più in grado, ad esempio, di capire il gergo dei miei romanzi di dieci-quindici anni fa : e, ironia della sorte !, sarebbe costretto a consultare l'annesso glossario come un buon borghese del Nord ! ». Pier Paolo Pasolini, « 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino », cit., p. 54.

²³⁵ Et, pourrait-on ajouter, la communication, c'est « j'ai quelque chose à te dire » et non « j'ai envie de m'exprimer » : il y a donc une attente formulée à l'endroit du récepteur, directement ou indirectement et ainsi, pour employer le vocabulaire de Gilles Deleuze et de Félix Guattari (« 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », in *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 95-139), passage de mot d'ordre.

²³⁶ Pier Paolo Pasolini, « Nuove questioni linguistiche », cit., p. 10-12.

²³⁷ Ibid., p. 10.

²³⁸ Ibid., p. 14.

réduction à un seul plan qu'opèrent les néo-avant-gardes sur la langue ne peut pas constituer une opération d'éversion de la langue nationale. En adhérant à son contenu, la langue perd cette étrangeté que pouvait posséder l'italien littéraire, le latin et le dialecte, langues qui entretiennent avec le réel des liens intenses, presque mystérieux, que la nouvelle langue italienne n'a pas. En réduisant l'amplitude des possibilités de la langue, les horizons se resserrent, la parole perd sa capacité à créer et donc à résister à l'homologation. C'est cette définition et conception de la communication qui occupent Pasolini, qui la dénonce comme pente à risque pour la culture italienne.

Dans *Volgar'eloquio*, qui reproduit le contenu d'un débat entre Pasolini et des étudiants et professeurs de Lecce, en octobre 1975, le poète dit : « Il dialetto non è più il problema di una realtà culturale e antropologica, ma è il problema di una sopravvivenza culturale e antropologica »²³⁹. La notion de résistance est ici introduite pour qui entend opérer une récupération dialectale : le plurilinguisme devient le choix assumé d'une opposition. Mais dans cette notion de récupération, Pasolini pose la question de la validité de cette récupération : « Era una realtà, ripeto, fino a dieci anni fa ; oggi, trattandosi non più di una realtà ma di una sopravvivenza, allora faccio un'operazione archeologica, faccio un'opera da museo »²⁴⁰. Il apparaît alors que l'utilisation actuelle des langues dialectales ne peut être une récupération pure et simple mais qu'il importe de mettre ces dialectes au centre d'une recreation, d'une constante réinvention, afin de les maintenir vivants et source de création et non d'œuvre nostalgique. L'avenir du dialecte dans les œuvres théâtrales ne peut être nostalgique mais doit au contraire se construire des lignes de fuite. Ces réflexions de Pasolini donnent ainsi des pistes précieuses pour envisager l'expressivité d'une langue et sa capacité à sortir d'une logique d'instrumentalisation (à des fins productives, ou communicatives, donc).

3.3. La question de la langue du théâtre italien chez les intellectuels

Dans ce climat de la deuxième moitié des années soixante où de nombreux intellectuels se focalisent sur la question de la langue, plusieurs revues tentent de canaliser le débat sur des points précis : c'est le cas de *Sipario* en 1965, qui interroge la catégorie particulière du langage théâtral, cherchant à faire participer le plus possible des hommes de théâtre mais aussi des intellectuels souhaitant débattre de la question. Le premier numéro

²³⁹ Pier Paolo Pasolini, *Volgar'eloquio*, cit., p. 2849.

²⁴⁰ Ibid., p. 2852.

prévoyait trois questions à poser à un groupe de trente et un intellectuels-auteurs et les numéros suivants durent revenir sur le sujet pour donner un droit de réponse exigé par les hommes de théâtre. Ces trois questions étaient les suivantes :

- 1) Nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende, secondo Lei, la frattura che esiste nel nostro paese tra gli intellettuali e la scena di prosa ?
- 2) Qual è stata e qual è la sua posizione di autore drammatico ?
- 3) Va mai a teatro ? Ha qualche interesse per qualche autore o qualche personalità del teatro italiano ?²⁴¹

L'angle d'attaque adopté pour ce débat prouve que le genre dramatique doit sans cesse rendre des comptes au genre littéraire et que les rapports entre les deux ne sont jamais définis une fois pour toutes. Cela montre également que dans les années soixante, la question d'un théâtre national italien continue toujours à se poser, à laquelle les intellectuels interrogés vont répondre en invoquant le problème de la langue, comme dans l'enquête de Ugo Ojetti soixante-dix ans plus tôt. Le texte théâtral a-t-il une valeur littéraire, l'auteur de prose ou de poésie peut-il écrire sans problème une pièce de théâtre, pourquoi n'existe-t-il pas de tradition théâtrale tandis qu'il existe une tradition poétique, sont les questions récurrentes que l'on retrouve ponctuellement dans le débat culturel italien (et les journalistes de *Sipario* n'en font pas mystère en précisant que le débat a été lancé sur la revue *Scenario* en 1933 autour de la question « Perché i letterati italiani non scrivono per il teatro ? »). En somme, on cherche à savoir si les intellectuels ne *veulent pas* écrire pour le théâtre (hypothèse du désintérêt, voire du mépris) ou s'ils ne *peuvent pas* écrire pour celui-ci (hypothèse de la spécificité de la langue théâtrale par rapport à la langue littéraire). En réalité, la question pourrait être complètement renversée si l'on tient compte du fait que la majorité des auteurs italiens ont au moins une fois produit un texte théâtral (c'est le cas de presque tous les interrogés) : dans ce cas, peut-être faudrait-il poser la question suivante : « Pourquoi le théâtre italien ne représente-t-il pas ses intellectuels ? » ainsi que le suggère l'introduction au débat²⁴². Cependant, et c'est la deuxième objection qui montre à quel point le débat est fragilement établi dès le départ, le

²⁴¹ Marisa Rusconi (sous la direction de), « Gli scrittori e il teatro », dossier in *Sipario*, cit., n.229, p. 1. Le dossier continue également dans les numéros suivants (n.231 et n.231-2). Les références aux citations indiquent entre parenthèses dans quel numéro celles-ci se trouvent.

²⁴² Ibid., p. 1 (n.229).

présupposé est que le texte théâtral est écrit par un intellectuel-auteur (dramatique à temps plein ou seulement occasionnellement) et qu'il est interprété dans un second temps par des « non-intellectuels », c'est-à-dire les acteurs et les metteurs en scène, qui ne seraient donc que de simples exécutants.

Parmi les raisons les plus souvent invoquées de ce désamour entre lettrés et art dramatique revient l'idée que le fossé qui s'est ouvert entre les intellectuels et le théâtre, genre littéraire le plus compromis avec une certaine forme de réalité, reflète le fossé historique et traditionnel qui sépare les intellectuels italiens de la vie réelle. Les intellectuels seraient incapables d'écrire une œuvre dramatique crédible car leur sens de la réalité est émoussé par une existence éloignée du monde quotidien. Une autre raison consiste à accuser le théâtre italien lui-même de timidité voire de couardise dans le fait de ne pas oser mettre en scène des textes dont le succès n'est pas garanti : il s'agit donc ici d'un problème de répertoire, qui voit se répéter les programmations de pièces de Pirandello ou de Goldoni, toujours d'excellent succès populaire : « Una parola, la poesia, che quando non è inerente ai grandi classici, genera forti sospetti »²⁴³. Toute la dimension vivante, immédiate du spectacle est également mise en cause : soumettre un texte au public revient à jouer quitte ou double²⁴⁴ : soit il fonctionne soit c'est un échec cuisant immédiatement accusé, car comme le dit Alessandro Fersen, « Il rischio di scrivere per il teatro è grande. Un romanzo può essere bello e noioso ; un'opera di teatro, no »²⁴⁵. Par ailleurs, la caste des acteurs, que les auteurs considèrent souvent comme des interprètes à subir plus qu'à exploiter, est vue comme « un'altra razza », à qui Alberto Arbasino, intellectuel du Gruppo '63, ne supporte pas de voir confier l'un de ses textes, dans la peur que celui-ci ne soit « corretto »²⁴⁶. Bref, le comportement des intellectuels par rapport au théâtre apparaît être un mélange « di alterigia e di timidezza »²⁴⁷. Mais, et c'est ce qui apparaît particulièrement intéressant, beaucoup évoquent un problème linguistique à l'origine de l'absence de création dramatique convaincante chez les intellectuels italiens. Certains

²⁴³ Ibid., intervention de Libero Bigiaretti, p. 5 (n.229).

²⁴⁴ Très mordante l'observation de Romolo Valli à ce propos : « La verità è che “il coraggio chi non ce l'ha non se lo inventa” e il “confronto” tra il proprio “io” e “l'altre”, tra un “personaggio” vivo e una platea immediatamente partecipe, è esperienza assai più impegnativa e bruciante, molto più compromettente e drammatica che non il rapporto intimo, raccolto, protettivo che si instaura tra narratore solitario e i suoi lettori impersonali e lontani, il cui riscontro eventuale, quanto il mancato riscontro, restano in una direzione remota e non determinante ». Ibid, p. 9 (n.231).

²⁴⁵ Ibid., intervention d'Alessandro Fersen, p. 6 (n.231).

²⁴⁶ Cette affirmation d'Alberto Arbasino, provocante, a suscité parmi les réponses des hommes de théâtre un tollé de protestations indignées du mépris que la déclaration contient en substance. Ibid., p. 2 (n.231).

²⁴⁷ Ibid., intervention de Luciano Bianciardi, p. 4 (n.229).

comme Dino Buzzati ou Laudomia Bonnani reconnaissent une spécificité du style théâtral et invoquent une sécheresse, une immédiateté et une efficacité nécessaires à la scène que les romanciers ne sont pas habitués à manipuler dans leurs œuvres. « Tutti i mezzi sono ridotti all'osso », affirme Buzzati²⁴⁸ et la parole est nécessairement soumise à l'action et au dialogue, sans place pour la description ou la dissertation. Mais c'est d'abord l'instrument linguistique qui fait défaut selon l'écrivain Gabriele Baldini :

Una delle ragioni che cospirano a ritardare, se non altro, l'avvento d'un teatro italiano, è nel fatto – da tutti ben conosciuto e lamentato – che non esiste ancora una lingua italiana per commerciare un dramma : sui nostri palcoscenici si parla, infatti, per solito, una lingua tutta particolare, che non si parla né nella vita e neppure nei romanzi : è una lingua che nasce già compromessa dal fatto che i testi, di solito, sono tradotti, e anche quando non sono tradotti, si studiano di imitare quelli tradotti, perché il fondo di quella lingua è il solo che, per quelle prestazioni, abbia legittimità. Di solito si tratta di traduzioni dall'inglese o dall'americano, e perciò a questa lingua si conviene pure il nome di « italiese », che altra volta ho voluto darle. Ma s'intende che l'italiese ha ancora incrostazioni vecchie anche d'ungherese, di francese, di tedesco, di russo²⁴⁹.

Au théâtre prévaudrait donc une sous-langue d'imitation, artificielle autant que grossière, s'efforçant de s'inspirer des langues de traduction. Cela serait étroitement lié à l'absence de répertoire italien de qualité, donc à l'absence pure et simple d'invention d'une langue italienne théâtrale. Pirandello, continue Baldini, écrit en parfait *italiese*, car les situations qu'il met en scène sont artificielles, inventées de toute pièce et suscitent donc une langue tout aussi fausse.

L'écrivain Oreste del Buono penche pour un problème d'absence d'interpénétration des codes :

Devo dire però che anche i modestissimi traguardi che mi ero posto con *Niente per amore* non sono stati raggiunti, perché manca, secondo me, un linguaggio comune fra registi, attori e autori. Registi e attori italiani sono bravi, ma difficilmente riescono a interpretare gli autori ; non ci si intende proprio sul significato di certe parole²⁵⁰.

Il s'agit d'une analyse similaire à celle de Pasolini : la langue écrite est trahie par une langue orale hésitante qui ne peut s'empêcher d'ajouter un niveau d'interprétation au texte.

²⁴⁸ Ibid., intervention de Dino Buzzati, p. 5-6 (n.229).

²⁴⁹ Ibid., intervention de Gabriele Baldini, p. 2-3 (n.229).

²⁵⁰ Ibid., intervention d'Oreste del Buono, p. 7 (n.229).

Beaucoup font appel à l'exemple hors-normes d'Eduardo De Filippo, reconnaissant qu'il s'agit d'une langue théâtrale formidable mais impossible à souhaiter pour le futur du théâtre italien, puisqu'elle puise dans le dialecte. Ainsi Natalia Ginzburg :

Potremo, è vero, richiamarci a Goldoni. Ma Goldoni è scritto in veneto ; e anche quando non è scritto in veneto, sempre la ricca e viva linfa dialettale circola come sangue sotto le sue parole. Perciò il suo esempio è per noi inutilizzabile, per noi che non abbiamo un dialetto, che vorremmo scrivere in prosa italiana. [...] Occorre cercare un « parlato » che non sia dialettale, un « parlato » nel quale magari confluiscono tutti i dialetti insieme, confluiscono e si confondano fino a sparire²⁵¹.

La proposition pourrait être intéressante, si ce n'est que Natalia Ginzburg propose comme base pour cette langue les dialogues des romans, écrits dans un langage sobre et fonctionnel, « quello che abitualmente parliamo ». Mais là encore la perspective de la langue écrite qui ne pose de problème que lorsqu'elle est transposée à l'oral demeure. Or ne faudrait-il pas agir dès la phase de l'écriture pour produire une véritable langue théâtrale ? Pasolini, qui intervient également dans ce débat de *Sipario*, reste sur son idée de mise en scène de la parole et invoque une ignorance de l'usage de l'instrument linguistique de la part des acteurs et des metteurs en scène, à la différence des auteurs qui connaissent plutôt bien la situation de leur outil.

Il parlato teatrale italiano è dunque *tutto* accademico, non ha mai tracce di realtà. Qualche volta gli attori istintivamente si accorgono dell'atrocità accademica del loro mestiere, e allora cercano l'autenticità in una specie di interiorizzazione, in un parlato il più possibile personale, affondando nelle loro anime, nelle loro inquietudini, nei loro particolarismi²⁵².

Cependant, il écrit ensuite que certes, ce parler est plus réel que la normativité académique mais qu'il reste toujours petit-bourgeois et provincial. L'italien parlé sur scène n'a rien à voir avec l'italien parlé par les spectateurs et les auteurs en général savent mieux employer une langue « synchronique » avec celle de leurs lecteurs. Le seul exemple que Pasolini sauve de la condamnation générale est celui de De Filippo, qui a su fonder sa convention de langue théâtrale sur l'italien moyen parlé par les napolitains, c'est-à-dire un italien régional constellé de traces dialectales. La question n'est pas de savoir si ce langage est naturaliste et cherche à documenter le plus fidèlement possible la langue réelle mais de

²⁵¹ Ibid., intervention de Natalia Ginzburg, p. 8 (n.229).

²⁵² Ibid., intervention de Pier Paolo Pasolini, p. 10 (n.229).

comprendre que cette convention est fondée sur des bases solides et vraisemblables. « Quella di De Filippo è una purissima lingua teatrale »²⁵³.

Que nous apprend cet ensemble de points de vue ? Tout d'abord qu'en 1965, pour la plupart des intellectuels, les étapes de création d'une œuvre dramatique sont envisagées selon un processus fixe : un auteur (occasionnellement dramaturge ou à temps plein) écrit un texte théâtral qui est adapté par un metteur en scène et interprété par des comédiens : trois étapes fondamentales, trois catégories d'agents distinctes. Dans ce processus, il est clair pour ceux qui se situent du côté du pôle de l'écriture du texte que c'est la parole de l'auteur qui prime, son style, le contenu des propos composés. De ce point de vue, il est donc tout à fait logique de déduire que si la pièce ne fonctionne pas, si elle produit une impression d'artificialité, si elle ne rencontre pas la faveur du public, le problème fondamental se situe en aval du texte, c'est-à-dire au niveau de la mise en scène et du jeu des acteurs. Puisqu'un italien écrit moyen existe, alors les textes théâtraux écrits dans cet italien seraient valides, tandis que lors de la mise en scène, il ne se convertit pas en italien parlé oral, puisque celui-ci peine encore à se diffuser. Toute la question de la langue théâtrale subit donc, avec ces intellectuels, un déplacement significatif en aval de l'écriture du texte. Sauf exception de quelques auteurs reconnaissant que l'écriture dramaturgique possède des exigences spéciales, notamment de brièveté et d'efficacité, peu d'auteurs semblent penser que l'oralité du texte peut se travailler dès la rédaction. Ce qui est assez paradoxal, car tous ou presque sont unanimes sur la validité de la langue de De Filippo, qui résulte d'un travail constant d'hybridation de la langue dialectale napolitaine avec la langue nationale, selon des objectifs qui abandonnent rapidement le mimétisme²⁵⁴ pour viser un expressionnisme linguistique subtil et à chaque fois adapté à la trame et aux personnages du drame. L'écriture de De Filippo est celle d'un acteur-auteur qui peut/veut se confronter au problème linguistique à tout instant de la création, lors de l'écriture du dialogue comme lors de sa mise en scène. Si l'italien moyen n'est pas la langue que parlent les différents groupes nationaux, il faut alors réfléchir à construire une langue théâtrale sur d'autres bases, en visant l'efficacité de cette langue.

²⁵³ Ibid., intervention de Pier Paolo Pasolini, p. 11 (n.229).

²⁵⁴ « Per Eduardo la scelta dialettale discende dall'iniziale rapporto con la famiglia-compagnia in cui nasce e si forma ; ma col trascorrere del tempo la "lingua napoletana" si contamina con varie specie di italiano, in varie specie di ibridazioni, come vede acutamente Fo ». Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 192.

On observe donc comme une sorte d'impossibilité ou de refus d'aller contre le cours « traditionnel » de la création dramaturgique : ce n'est pas à l'auteur de chercher une langue théâtrale, c'est au théâtre d'oraliser la langue de l'auteur. C'est là une conviction que les hommes de théâtre, répondant aux intellectuels dans les numéros suivants de la revue, ont tôt fait d'attribuer à leur ignorance des techniques théâtrales : de nombreux metteurs en scène réagissent en effet assez vivement en faisant remarquer qu'il est impossible de débattre avec des auteurs reconnaissant eux-mêmes qu'ils ne vont jamais au théâtre, ou alors seulement à l'étranger, méprisant les scènes italiennes. Cela se constate dans les interventions des « addetti ai lavori », dans *Sipario* mais aussi dans la revue *Marcatré*, qui ont un point de vue bien différent sur la question du langage théâtral et qui ont pour eux l'autorité de l'expérience.

Que leur fait dire cette connaissance empirique du problème de la langue au théâtre ? Ni plus ni moins que celui-ci, en réalité, est un faux problème²⁵⁵.

A me sembra che Baldini, e gli altri intervenuti nel simposio della rivista *Sipario* abbiano detto in sostanza questo : quello che Pasolini chiama « un italiano parlato medio » non esiste, la sua assenza ostacola il sorgere di drammaturchi. Ora io vorrei osservare : è evidente che esiste un « americano parlato medio », un « inglese parlato medio », un « francese parlato medio » e un « tedesco parlato medio ». Ma in che rapporto è la lingua di O'Neill col « parlato medio » del suo paese, in che rapporto è la lingua di Beckett con « l'inglese parlato medio », o quella di Brecht con il suo « tedesco parlato medio » ? In realtà, in ognuno di questi drammaturchi, si ha una creazione autonoma, alla quale la « lingua media » non offre che uno sfondo o uno spunto. Il compito del drammaturgo, del poeta, è sempre di creazione²⁵⁶.

La langue n'est donc pas un outil déjà tout prêt à l'emploi mais bien une invention propre à chaque œuvre : « “Non c'è una lingua per esprimersi” - perché, esiste una lingua prefabbricata ? Non tocca a ogni scrittori che si rispetti di inventarsene una sua, personale ? Non lo fecero Goldoni, D'Annunzio, Pirandello? », réplique sèchement Patroni Griffi²⁵⁷.

Quanto al linguaggio, per affrontare un'altra obiezione classica, sembra proprio che per il teatro si attenda un codice autorizzato della lingua italiana. Ma anche il linguaggio teatrale è, nell'uso di poesia e quindi di letteratura, un'invenzione come lo è nel romanzo, anzi nei romanzieri perché non usano

²⁵⁵ Luciano Codignola le qualifie même de « scusa preferita dei nostri intellettuali quando le cose non vanno e che ci sarebbe il pericolo che venissero invitati a fare qualche cosa anche loro ». Luciano Codignola, in Marisa Rusconi (sous la direction de), « Gli scrittori e il teatro », cit., p. 4 (n.231).

²⁵⁶ Intervention de Paolo Milano in AA.VV., « Teatro oggi, funzione e linguaggio », in *Marcatré*, aprile 1966, n.19-22, p. 174.

²⁵⁷ Intervention de G. Patroni Griffi, in Marisa Rusconi (sous la direction de), « Gli scrittori e il teatro », cit., p. 8 (n.231).

affatto la stessa lingua Gadda e Cassola. [...] non esiste formazione autonoma e definitiva del linguaggio. Non bisogna assolutamente attendersi, un mattino, di apprendere che gli idraulici hanno finalmente messo a fuoco la lingua italiana idonea per il teatro²⁵⁸.

Il s'agit de l'idée simple qu'il n'existe pas de langage artistique comme état de fait : le langage est toujours une matière à manipuler et à sculpter, exactement comme le font ces mêmes auteurs dans leurs œuvres narratives. S'il n'y a pas de langue propre au théâtre, quel est le critère d'invention ? Sur quelle base se construit la langue ? Plusieurs réponses convergent dans le même sens : c'est la situation qui crée la langue, le contexte de l'action.

Tutte le volte che [gli scrittori] mi hanno messo a parte di queste loro ambascie [cioè scrivere per il teatro] io ho sempre risposto che, in definitiva, non esistevano magisteri tecnici da acquisire preventivamente, ma che tutto dipendeva dall'autenticità drammatica della *situazione*, del contrasto che volevano rappresentare. Un motivo originariamente drammatico è sempre *teatrale* qualsiasi la forma – la tecnica – che un autore impiega per rappresentarlo scenicamente²⁵⁹.

L'écriture théâtrale n'est pas tant un problème de langue qu'un problème d'efficacité de la langue. Pour écrire un drame, l'auteur doit se projeter au-delà de son texte et imaginer la parole prononcée dans un contexte précis ; en d'autres termes il doit se mettre dans une disposition d'esprit bien différente de celle qui lui est habituelle lorsqu'il compose des récits. Alessandro Fersen parle de la nécessité de faire *tabula rasa* de l'expérience d'homme de plume et de recommencer depuis le début, « dalla gavetta ». Tandis que dans le genre narratif, l'écriture est le point d'arrivée, l'expression artistiquement parachevée, dans le genre dramatique l'écriture est seulement une première étape, l'un des ingrédients parmi tous ceux qui concourent à la création théâtrale²⁶⁰. Par ailleurs Dario Fo souligne cet aspect scénique trop souvent absent des débats sur le théâtre : il est toujours question de dialogues et de langages à employer, de mise en scène de récit sous forme de dialogues, de discuter si le dialecte est ou non un moyen d'expression valable ; mais on ne parle jamais des inventions scéniques, de la dimension spectaculaire du théâtre²⁶¹.

²⁵⁸ Intervention de Fabio Mauri, in AA.VV., « Teatro oggi, funzione e linguaggio », cit., p. 169.

²⁵⁹ Intervention de Diego Fabbri, in Marisa Rusconi (sous la direction de), « Gli scrittori e il teatro », cit., p. 6 (n.231).

²⁶⁰ Ibid., intervention d'Alessandro Fersen, p. 6 (n.231).

²⁶¹ Ibid., intervention de Dario Fo, p. 7 (n.231).

Il existe donc une différence majeure de point de vue dans l'analyse des difficultés que rencontre le théâtre italien depuis l'Unité. Cependant, reste cette idée que la « caste » des auteurs souffre d'une incapacité à sortir de ses propres limites pour s'ouvrir à un univers bien différent de celui de la littérature. Le dramaturge Tullio Kezich l'évoque très bien par la métaphore de la musique : l'auteur donne les mots mais la musique est œuvre commune : « Lo scrittore nel chiuso della sua cameretta può fare dell'ottima letteratura drammatica ; si accinge a fare teatro solo quando stabilisce un rapporto con il pubblico, impegnato e esposto alla pari dell'attore sul palcoscenico »²⁶². Et c'est cette vitalité sans faille que souligne avec ironie Visconti en réagissant à la déclaration selon laquelle le théâtre italien ne peut pas se faire car il n'existe pas de société bourgeoise, ni de public, ni de langue : « Esistono soltanto loro, gli scrittori : privi di società e di lingua, ma ugualmente fieri del loro genio in ceppi. Dai quali un giorno o l'altro qualche messia social-linguistico verrà forse a liberarli. Nell'attesa è fatale che noi ingenui teatranti continuiamo a fare il teatro senza di loro »²⁶³.

La langue théâtrale n'est donc ni italienne, ni dialectale, elle est invention. Elle se trouve au centre d'un cercle qui met en constant rapport tous les pôles de la création et doit privilégier avant tout l'efficacité théâtrale et non la dignité littéraire ou l'exigence d'être écrite en italien. La solution n'est pas à trouver dans la reproduction mimétique d'un parler réel mais bien dans les suggestions qu'apportent différentes situations dramatiques et celles-ci requièrent précisément une mise en tension de la langue, une vitalité constante qui fait que la ligne médiane ne peut être suivie : « Il teatro è finzione della realtà, non imitazione », dit Dario Fo²⁶⁴ : dès lors, il faut penser la langue du théâtre non pas en terme de dialecte d'un côté et italien de l'autre mais en terme de langue en zig-zag, qui n'hésite pas à recourir à ce que la langue homologuée abhorrée par Pasolini ne sait plus faire : le recours au plurilinguisme.

4. Nouveaux outils pour un dépassement de l'antagonisme entre italien et dialectes : Gilles Deleuze et le devenir mineur de la langue

Ces considérations sur la langue poussent à faire évoluer l'interrogation non plus vers une opposition entre des langues différentes, la langue italienne et la langue dialectale mais à

²⁶² Ibid., intervention de Tullio Kezich, p. 31 (n.231).

²⁶³ Ibid., intervention de Luchino Visconti, p. 10 (n.231).

²⁶⁴ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2009, p. 235.

préférer plutôt la confrontation qu'établit Gilles Deleuze entre langue majeure et langue mineure²⁶⁵. Une première distinction pourrait établir qu'une langue majeure est une langue définie par des constantes, « à forte structure homogène (standardisation) et centrées sur des invariants, constantes ou universaux, de nature phonologique, syntaxique ou sémantique »²⁶⁶. Même si les linguistes, comme Cesare Segre mentionnés ci-dessus, étudient les évolutions des langues, ils fondent la base de leur approche scientifique non pas sur les transformations mais sur l'observation et la catégorisation de ces mêmes constantes²⁶⁷. Ces langues majoritaires (on peut penser à l'anglais) sont les langues d'une majorité et supposent l'exercice d'un pouvoir, d'une domination, à commencer par l'imposition de règles grammaticales. À l'inverse, les langues mineures, qui sont le fait de peuples minoritaires, seraient caractérisées par une moins grande homogénéité et par la capacité à varier plus facilement. Or, dit Deleuze en affinant le concept, il ne faut pas penser qu'il existe de fait des langues majeures et des langues mineures mais qu'il existe plutôt un traitement majeur et un traitement mineur de la langue, quelle qu'elle soit. Les langues possèdent des variables et de ces variables on peut extraire des constantes ou au contraire les traiter par variation continue. Deleuze donne l'exemple du black-english que pratiquent les Noirs américains à partir de l'anglais-américain lui-même. Il faut ainsi pousser la langue majeure à devenir mineure, la pousser à une variabilité continue qui sape les éléments constants de pouvoir.

L'hypothèse peut donc être formulée que dans le théâtre italien qui suit la période de l'avènement de la société de consommation, les dialectes peuvent être les foyers où puiser ces éléments introduisant une rupture dans la langue majeure qu'est l'italien neo-standard. Il faut dépasser absolument toute opposition catégorique entre dialecte et italien, d'une part car, comme le dit Pasolini, pour beaucoup de régions italiennes du centre-nord, le dialecte n'est plus en mesure de rivaliser avec la langue nationale et d'autre part car une opposition antithétique n'amène pas de dépassement et conduit au contraire à l'immobilisme. Si en revanche on pense en termes de mélange, de contamination, voilà que l'on peut introduire

²⁶⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 95-139.

²⁶⁶ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 99.

²⁶⁷ « La question des invariants structuraux – et l'idée même de structure est inséparable de tels invariants, atomiques ou relationnels – est essentielle pour la linguistique. C'est la condition sous laquelle la linguistique peut se réclamer d'une pure scientificité, rien que la science..., à l'abri de tout facteur prétendu extérieur ou pragmatique ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 116.

l'idée des dialectes comme « tenseurs »²⁶⁸ de la langue, qui réintroduisent une tension, une dynamique. La source de régénération de la langue théâtrale ne provient plus de l'extérieur (la langue théâtrale nationale tant attendue) mais doit venir de l'intérieur. L'idée de rapport dialectique et d'enrichissement entre la langue et les dialecte, qu'espéraient Pasolini et Gramsci, réapparaît alors sous un jour un peu différent ; mais cela advient lorsque la culture dialectale a déjà été durement touchée. Cette dynamique est centrifuge, comme l'avait définie Pasolini : elle projette cette langue recrée vers ses limites, ses marges, là où la langue brise son carcan grammatical et invente une autre syntaxe, là où le ton, l'intonation, le timbre de l'acteur fait tendre la parole vers le chant, la musique ou le silence. La langue doit être prise dans une tension vers un dehors du langage, elle doit être en constant devenir, autre notion importante de Deleuze. « La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possible »²⁶⁹. Le devenir de l'italien vers un usage mineur du dialecte, c'est le contraire du régionalisme.

Alors si les langues dialectales sont en perte de vitesse, commencent à n'être plus des langues vives mais des langues conservées dans des dictionnaires, muséifiées, c'est qu'il faut concevoir une déterritorialisation des langues : les dialectes ne définissent plus des territoires comme ils l'avaient fait jusqu'à présent et donc ne sont plus constitutifs d'une supposée « identité » territoriale. Les jeunes Romains ne comprennent plus le dialecte de ses premiers romans, déplore Pasolini, le dialecte romain n'est plus la langue ancrée viscéralement au territoire de la Rome des années d'après-guerre arpentée par les jeunes garçons de *Ragazzi di vita* (1955) ou de *Una vita violenta* (1959). Il importe donc de penser les langues dialectales comme créateurs de nouveaux territoires, davantage situés vers les marges, vers une excentricité nouvelle. « Le territoire ne vaut que par rapport à un mouvement par lequel on en sort », dit Deleuze²⁷⁰. Les liens entre dialectes, identités et territoires se redéfinissent ainsi peu à peu et entraînent d'autres déterritorialisations : ainsi la langue italienne, pénétrée par ces devenirs mineurs, se reterritorialise sur d'autres zones, sur les lignes hautes et basses du schéma pasolinien.

²⁶⁸ Ibid., p. 131.

²⁶⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

²⁷⁰ Gilles Deleuze, « A comme animal », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [VHS], réalisateur, metteur-en-scène, directeur artistique Pierre-André Boutang, Michel Pamart, avec Gilles Deleuze et Claire Parnet. Paris, Éditions Montparnasse, 1996.

Ce devenir mineur des langues dialectales, qui mettent en état de variation continue les variables de la langue majeure, agissent ainsi comme des langues secrètes, mystérieuses. Elles introduisent des éléments étranges et étrangers, qui viennent des marges. Et c'est précisément cette étrangeté qui crée l'espace de la création, l'espace où tout peut se passer, où tout s'accélère. Deleuze cite souvent la phrase de Proust : « Les chefs-d'œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère » ; il importe donc d'être « étranger, mais dans sa propre langue »²⁷¹. Les langues dialectales ont cette faculté de rendre l'italien étrange et cela advient particulièrement bien au théâtre où la continuité sonore fait se confondre les limites. La langue au théâtre doit posséder cette exigence de se transformer continuellement, de réinventer constamment une langue sonore et de jouer sur la marge d'étrangeté qu'elle construit aussi par rapport à son public²⁷². Le plurilinguisme à l'œuvre dans le théâtre de la deuxième moitié du XX^e n'a pas de visée réaliste mais cherche au contraire à bouleverser la langue, à déclencher une langue carnavalesque – dans le sens que lui donne Mikhaïl Bakhtine²⁷³. La dimension carnavalesque se caractérise par un dépassement de la tonalité comique en faisant levier sur les principes récurrents de la tradition du réalisme populaire, étudié par Bakhtine : l'ambivalence, le principe de vie matériel et corporel, le rabaissement et l'avilissement parodique, la confusion de la mort avec la renaissance, le rapport nécessaire au temps, au devenir²⁷⁴. La langue ainsi engendrée est antinaturaliste, explore le bas et le haut : une langue, multiple, différente à chaque fois, qui ne reproduit pas un modèle mais se réinvente continuellement. Le lien qui unissait l'intellectuel à la diffusion de la culture et de la langue dans la pensée de Gramsci et de Pasolini évolue donc vers un lien viscéral qui unit l'opérateur de théâtre à la langue qu'il met en œuvre à chaque moment de la création : c'est donc la catégorie des acteurs-auteurs qui actualise le plus le renouvellement de la langue théâtrale. C'est dans cette direction d'éclatement de la langue que se projette la recherche théâtrale des années contemporaines.

²⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 124 et 125.

²⁷² L'homme de théâtre Roberto Cuppone dit à ce propos que le théâtre est une forme qui joue parfaitement avec l'« essere compresi » et en même temps la volonté de ne pas « essere capiti », d'une part parce que la compréhension totale suscite le jugement et donc un rapport non immédiat, tandis que l'étrangeté, atteinte avec la langue étrangère par exemple, est un avantage en suscitant davantage toutes les facultés immédiates du spectateur. Roberto Cuppone, « Ci ragiono e Fo. Manuale minimo dell'attore-autore », in Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 12-15 décembre 2000, Udine, cit., p. 29-49.

²⁷³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁷⁴ Giorgio Passerone, *Dante. Cartographie de la vie*, Paris, Éditions Kimé, 2001, p. 21.

CHAPITRE 4. LES ENJEUX DU THÉÂTRE À PARTIR DES ANNÉES QUATRE-VINGTS : CONTEXTE POUR LES EXPÉRIMENTATIONS SUR LA LANGUE

La période prise en considération dans les prochains chapitres est celle des trente dernières années de l'histoire du théâtre italien, c'est-à-dire des années quatre-vingts jusqu'à la première décennie du XXI^e siècle. Cette période immédiatement contemporaine, du fait même de sa proximité, est parfois délicate à analyser et les lignes de force mises en évidence ci-après sont des hypothèses de travail, que seul le temps pourra définitivement valider.

Un tel découpage est artificiel, comme toute tentative de définir une périodisation dans le cours du temps, et prêterait volontiers le flanc aux critiques. La première erreur serait de penser que l'histoire du théâtre procède selon une ligne droite et qu'à un courant artistique donné y succède un autre qui le remplacerait en totalité. Il faut donc réaffirmer une fois pour toutes que tel n'est pas le cas et qu'il est préférable d'envisager l'histoire du théâtre contemporain selon le schéma d'une réalité buissonnante de créations simultanées et foisonnantes qui ne se dirigent pas toutes dans la même direction.

Parallèlement à des pratiques théâtrales résolument expérimentales (celles des années soixante et soixante-dix) ou qui dépendent strictement d'une personnalité (le théâtre d'Eduardo De Filippo, de Pier Paolo Pasolini, de Dario Fo), un théâtre plus traditionnel, de répertoire classique, continue d'exister et de se concevoir comme mise en scène d'un texte dramatique préexistant. Pour tenter de comprendre de quelles problématiques proviennent les particularités des poétiques théâtrales des artistes soumis à l'étude, il sera ici question des « pics » les plus visibles de la deuxième moitié du XX^e siècle²⁷⁵, en délaissant les autres productions qui n'influencent pas la formation ou la pratique de ces artistes.

²⁷⁵ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, cit., p. 33.

Choisir les années quatre-vingts comme seuil temporel n'est en réalité ni entièrement subjectif ni tout à fait dû au hasard, car ce seuil est désormais utilisé par beaucoup d'historiens du théâtre qui définissent cette décennie comme une charnière significative pour l'expérimentation dramatique : on observe en effet à ce moment la conclusion progressive d'une saison d'élaborations, de recherches, d'innovations dramatiques et qui sont habituellement désignées par le terme de « neoavanguardia teatrale »²⁷⁶. Après cette période, les productions dramatiques tendraient à retrouver une pratique moins orientée vers une spectacularité provocatrice et plus proche en revanche d'une pratique traditionnelle du théâtre. Un tournant qui a souvent été synthétisé par l'idée d'un retour à un « théâtre de parole » :

« Andare verso il teatro » sembra dunque la parola d'ordine a cui si adeguano le nuove proposte, destinate a segnare un deciso spartiacque nella ricerca sperimentale. La riconquista delle convenzioni sceniche è solo il primo passo di un processo che vede gli operatori dell'avanguardia converstirsi gradatamente, ma irreversibilmente verso la scrittura drammaturgica e il recupero dell'interpretazione. Si assiste così nel corso degli anni Ottanta ad uno spostamento generale dell'asse di ricerca verso il teatro di parole che, esauriti tutti i possibili stimoli e gli spunti innovativi, rappresenta l'ultima sfida, forse la più trasgressiva emersa sull'orizzonte dell'avanguardia²⁷⁷.

L'expression « théâtre de parole » est sans doute une appellation de commodité et résume un peu rapidement des réalités dramatiques qui ne se réduisent pas à une pratique verbale excluant toute pratique corporelle. En outre, le rapport au texte dramatique a évolué et il faut d'emblée préciser que l'écriture dramatique est presque toujours étroitement accompagnée d'une « écriture scénique », terme par lequel Ferdinando Taviani décrit cette nouvelle pratique dramaturgique :

[...] per molti oggi il fare teatro non consiste nella pratica di mettere in scena testi già scritti (siano essi delle « novità » o dei « classici »), ma nella « scrittura scenica », che è l'elaborazione del materiale drammaturgico

²⁷⁶ La néo-avant-garde théâtrale, qui sera vue en détail ci-après, caractérise les années soixante et soixante-dix en Italie et le Congrès d'Ivrée, en 1967, cherche à en établir les lignes principales de travail. Le préfixe « néo » distingue les activités expérimentales qui fleurissent durant cette brève période des avant-gardes historiques du début du siècle ; mais l'on trouve aussi des expressions comme « teatro di sperimentazione », « nuovo teatro », « teatro di ricerca », « teatro contro ». Sur ce sujet, cf. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, cit. ; Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1977 ; Giuseppe Bartolucci, *Testi critici : 1964-1987* (sous la direction de Valentina Valentini et Giancarlo Mancini), Roma, Bulzoni, 2007.

²⁷⁷ Silvia Sinisi, « Neoavanguardia e postavanguardia in Italia », cit., p. 732-733.

attraverso il processo creativo degli attori e del regista, e cioè senza scrittura del testo separato dalle prove.²⁷⁸

Le théâtre à partir des années quatre-vingts se distinguerait donc du théâtre d'expérimentation de la néo-avant-garde sous bien des aspects, parmi lesquels le critère de la parole retrouvée. Il faut examiner avec méthode quels sont les éléments, les innovations, les idées mis au point durant la deuxième moitié du XX^e siècle, qui sont abandonnés en amont de cette ligne de partage des eaux des années quatre-vingts et ceux au contraire qui la franchissent et inspirent les créations soumises à l'étude. Par ailleurs, ce théâtre de parole est aussi marqué par la crise qui traverse toute la parole occidentale du XX^e siècle et qui induit un nouveau traitement du langage mais aussi de la langue. Il faut donc comprendre comment ces trois facteurs principaux – expérimentation, pratique traditionnelle, crise du langage – influencent l'évolution du théâtre actuel.

1. Les expérimentations des années soixante et soixante-dix : renouveler le langage

1.1. Repenser l'importance des éléments spectaculaires : la néo-avant-garde

Les dynamiques néo-avant-gardistes italiennes s'amorcent à la fin des années cinquante comme acte d'intolérance vis-à-vis de l'institution du « théâtre officiel » ou encore « théâtre du régime »²⁷⁹. Elles sont portées par différents groupes ou collectifs qui s'orientent vers les mêmes expérimentations que l'on trouve en chantier sur la scène internationale des années soixante et dont les résultats les plus significatifs se trouvent par exemple dans le Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina, dans l'Odin Teatret d'Eugenio Barba ou chez des expérimentateurs comme Jerzy Grotowski, Robert Wilson ou Peter Brook. Durant la première moitié du XX^e siècle, la pratique théâtrale s'est de plus en plus institutionnalisée en Italie – la création des théâtres stables remonte à l'après-guerre – et son organisation

²⁷⁸ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 15.

²⁷⁹ L'expression a été reprise par Franco Quadri dans le titre de son livre, *Il teatro del regime*, publié en 1976 (Milano, Mazzotta).

s'oriente vers une logique de consommation culturelle²⁸⁰. En dépit de la progressive affirmation du rôle du metteur en scène²⁸¹, le primat du texte dramatique se maintient, « ritenuto, a quanto pare, la sola componente essenziale del fatto teatrale, l'unico depositario di significati e valori artistici che la rappresentazione (entità secondaria e subalterna) si limiterebbe semplicemente a « tradurre » e illustrare con l'aiuto di altri sistemi significanti », comme le dit le critique Marco De Marinis²⁸².

C'est justement contre cette hiérarchisation des composantes dramatiques et des rôles dans le processus créatif que se dresse la recherche de la fin des années cinquante et des années soixante. La complexité de cette tendance naît de la multiplicité des solutions opérées ; toutefois, elles sont caractérisées par la convergence d'idées qui se mobilisent contre le théâtre officiel, ressenti désormais comme trop limité, voire inacceptable. Cette volonté de repenser les fondements mêmes de la représentation théâtrale dans une perspective de plus grande immédiateté sensorielle, comme événement concret réel avec des effets non moins réels sur le spectateur, était déjà à l'origine de la théorie du « spectacle total » d'Antonin Artaud, élaborée dans les années trente. Il s'agissait d'une idée de théâtre « qui nous réveille : nerfs et coeur » où l'exploitation de tous les langages devient la clé pour atteindre la sensibilité du spectateur :

[...] nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs.

[...] Les mots parlent peu à l'esprit ; l'étendue et les objets parlent ; les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. Mais l'espace tonnant d'images, gorgé de sons, parle aussi, si l'on sait de temps en temps ménager des étendues suffisantes d'espace meublées de silence et d'immobilité²⁸³.

²⁸⁰ Marco De Marinis parle de « progressivo prevalere, all'interno del nostro teatro non commerciale, nei funzionari e nei responsabili del settore, di logiche economicistiche, tendenti a mettere al primo piano i problemi dell'organizzazione e della promozione del consumo ». Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, cit., p. 152.

²⁸¹ Paolo Puppa a mis en évidence le fait que le mot « regista » est à attribuer au linguiste Bruno Migliorini, en 1932 sur le premier numéro de la revue *Scenario*. « La regia nasce in Italia nei dintorni di questo incontro tra un attore sazio di recitare o smanioso, assieme all'autoesibizione, di disincarnarsi nella direzione del gruppo, e un autore sazio a sua volta della scrittura e curioso dello spazio scenico ». Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 6 et p. 9.

²⁸² Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 41.

²⁸³ Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, 2011, p. 134 et 135.

L'idée selon Artaud d'un théâtre « qui s'adresse à l'organisme entier »²⁸⁴ est un point de référence car avec lui « le théâtre n'est pas représentation ou action mais bien événement »²⁸⁵ : la notion de *happening* s'inspire de cette conception.

Ce sont les opérations éversives sur les traditions et les conventions d'un art qui fondent les raisons esthétiques d'un mouvement d'avant-garde, c'est-à-dire le renouvellement du langage : le sens n'est plus seulement confié à un langage verbal mais il se répartit dans tous les autres éléments du spectacle. Il faut trouver d'autres canaux, d'autres modes d'expression, d'autres méthodes pour entrer en contact avec le public. L'événement spectaculaire, aussi qualifié de « performance », vaut pour lui-même et non plus comme valorisation fonctionnelle d'un texte préexistant ; il devient un espace-temps où se produisent des actes qui se construisent sur la base de techniques, d'acteur ou autres, mises au point durant les laboratoires théâtraux. La participation des spectateurs est requise continuellement, ils sont sollicités dans l'interprétation de signes, verbaux et non verbaux, parfois déconcertants (même si, comme le montre Anne Ubersfeld, la distinction entre espace de l'action et espace de la contemplation ne peuvent en réalité jamais coïncider complètement²⁸⁶).

Ce sont donc d'autres composantes qui structurent le spectacle, qui étaient jusqu'alors soumises à la parole : la lumière, les objets, la gestuelle, le langage paraverbal, la sonorisation, l'espace scénique. C'est la matérialité du spectacle qui est travaillée et qui vise à s'adresser non pas à l'intellect du spectateur – ou pas seulement – mais aussi à ses sens, à son émotivité, à sa perception pré-cognitive. Carlo Quartucci (1938)²⁸⁷ travaille en ce sens à un théâtre « d'un uso non-psicologico, non-narrativo e non-realistico, di parola, gesto e scenografia, intesi come mezzi espressivo-comunicativi specifici e autonomi »²⁸⁸. Cette

²⁸⁴ Ibid., p. 135.

²⁸⁵ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, p. 34.

²⁸⁶ « Tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit le lieu scénique) est frappé d'irréalité. La révolution contemporaine dans le lieu scénique (disparition ou adaptation de la scène à l'italienne, scène en anneau, théâtre en rond, tréteaux, théâtre de rue), et tout ce qui mélange public et action scénique, spectateurs et acteurs, n'entame pas cette fondamentale distinction : le comédien serait-il assis sur les genoux du spectateur qu'une rampe invisible, un courant de 100 000 volts, l'en séparerait encore radicalement ». Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 35.

²⁸⁷ Carlo Quartucci travaille sur un renouveau du langage qui libère la parole de sa fonction naturaliste et communicative et la rend partie prenante de la détermination de l'espace et du geste. Il réélabore en particulier les œuvres théâtrales de Beckett au début de sa carrière et est à l'origine des premières initiatives de « decentramento produttivo » (Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, cit., p. 157) pour amener le théâtre vers des publics inhabituels, loin des grands centres de culture.

²⁸⁸ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., p. 156.

reconsidération de la fonction de différentes composantes du spectacle apparaît parmi les principes de base mis au point durant le Congrès d'Ivrée en 1967²⁸⁹.

La collettivizzazione del fatto teatrale e la radicalizzazione dei contenuti nei confronti della realtà contemporanea comportano un tipo di scrittura scenica unitaria nella quale i vari elementi che contribuiscono alla sua attuazione (scrittura drammaturgica, regia, interpretazione, scenografia, musica, luci, spazio scenico e architettura) sono da ricomporre in un insieme di base, i cui elementi temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza dell'uno sull'altro, sono i seguenti :

- a) gesto ;
- b) oggetto ;
- d) scrittura drammaturgica ;
- e) suono (fonetica e sonorizzazione) ;
- f) spazio scenico (luogo teatrale e rapporto platea-palcoscenico)²⁹⁰.

Il y a donc une remise à zéro de la hiérarchie entre les éléments (ceux-ci sont « temporalmente concomitanti e senza alcuna preminenza dell'uno sull'altro »), ainsi qu'un principe d'égalité entre tous les opérateurs théâtraux (« la collettivizzazione del fatto teatrale ») : la néo-avant-garde fonctionne en effet en groupes, ou « collectifs » ; ils travaillent en « laboratoire » et des *trainings* d'acteurs sont pratiqués grâce auxquels ils parviennent à une nouvelle appréhension de leurs facultés mentales mais surtout corporelles. À la fin, c'est moins le produit final qui compte (le spectacle) que son processus d'élaboration.

Retirer au texte son primat signifie donc affaiblir la parole et sa fonction de porteur de sens et de moteur de l'évolution du drame. Ce n'est plus la forme dialoguée qui structure l'action mais un montage de fragments significatifs qui développent la création. L'esthétique de la fragmentation, du collage, du montage, renvoie sans aucun doute à la technique cinématographique ; en effet la néo-avant-garde, qui commence ses premières expérimentations à la fin des années cinquante, est de plus en plus obligée de se mesurer avec un art qui se révèle très populaire et qui destitue progressivement le théâtre de son statut de divertissement de masse. On observe même, notamment dans la pratique de Mario Ricci

²⁸⁹ Ce congrès réunit plusieurs artistes de la néo-avant-garde, mais ne fait en réalité que théoriser des pratiques déjà appliquées et qu'établir des lignes communes, en s'appuyant sur le texte préparatoire « Elementi di discussione per un convegno sul nuovo teatro », dont les auteurs sont Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini et Franco Quadri, d'abord publié sur la revue *Teatro*, 1967-68, n.2, p. 18-25. Maintenant in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici : 1964-1987*, cit., p. 113-121.

²⁹⁰ A.A.V.V., « Elementi di discussione per un convegno sul nuovo teatro », cit., p. 115-116.

(1932-2010) qui s'intéresse beaucoup aux arts visuels²⁹¹, l'insertion dans la représentation d'images filmées et projetées sur tout type de support²⁹², ainsi que des expérimentations sur l'enregistrement et la diffusion du son, qui se rapprochent des manipulations visuelles et sonores au cinéma.

L'expérimentation théâtrale des années soixante et soixante-dix travaille donc sur ce type de composition, sur une gestualité expressive, une expression corporelle retrouvée et renouvelée. L'acteur, autre élément fondamental du théâtre traditionnel, voit son rôle redéfini dans l'expérimentation et assume de nouvelles fonctions dans l'économie du spectacle : plus qu'un personnage et sa psychologie, il est un corps, exploité dans toutes ses possibilités physiques concrètes (gestes, voix, nudité...). « Il problema non era dunque di escluderlo, ma di inserirlo in un contesto capace di dimensionarlo, tenendo conto che il suo meccanismo di movimento era facilmente inseribile nel meccanismo totale di uno spettacolo di "movimento" »²⁹³. Le Living Theatre a travaillé pendant longtemps sur les corps de ses acteurs mais la force provocatrice de cette dimension corporelle a aussi été explorée en Italie, aux antipodes d'une pratique d'acteur académique qui préconisait au contraire la retenue et la dignité dans l'action physique²⁹⁴.

La remise du corps de l'acteur au centre de l'événement théâtral est aussi à la base du travail du polonais Jerzy Grotowski (même si son concept de « théâtre pauvre » ne coïncide pas tout à fait avec les dynamiques néo-avant-gardistes ici décrites). Il a amené en Italie, à Pontedera²⁹⁵, les exercices et les laboratoires qui enseignent cette nouvelle perspective entièrement centrée sur le travail et la maîtrise de son corps par l'acteur. Cette importance donnée à la matérialité corporelle pour forger les paroles provient de la constatation que

²⁹¹ Mario Ricci, peintre et sculpteur de formation, commence ses activités théâtrales vers 1962. Il repense la fonction du décor en montant des spectacles sur l'animation d'objets. Plus tard, il introduit l'acteur, qui devient toutefois à son tour élément d'un mécanisme plus vaste, prenant ainsi le rôle d'acteur-objet.

²⁹² La pratique des projections n'est pas nouvelle puisque le théâtre de Bertolt Brecht les utilisait déjà, mais l'innovation vient ici de l'autonomie des images et des sons comme éléments constructifs du spectacle et non plus comme supports à l'explicitation du discours.

²⁹³ Mario Ricci, « Teatro-rito e Teatro-gioco », in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, I, Torino, Einaudi, 1977, p. 206.

²⁹⁴ À ce popos, l'auteur-metteur en scène Ugo Chiti évoque non sans humour ses débuts comme acteur dans le groupe Ouroboros : « Erano gli anni in cui si rotolava nudi sulla scena, ruggendo e blaterando ». Ugo Chiti, « Verso una lingua nera », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, cit., p. 97.

²⁹⁵ Il s'agit du Workcenter of Jerzy Grotowski, créé à Pontedera en 1986, qui continue à fonctionner aujourd'hui. La leçon de Grotowski a été importante dans la formation du metteur en scène Gabriele Vacis, qui écrit par ailleurs *Awareness : dieci giorni con Jerzy Grotowski* (Milano, BUR, 2002) sur la venue de l'artiste à Turin en 1991 lors d'un séminaire organisé par Laboratorio teatro Settimo.

l'acteur est l'élément-clé d'un art que surpassent les moyens de communication de masse dans tous les autres aspects. L'acteur doit devenir créateur du spectacle et non simple interprète : « [...] l'attore costituisce nello spettacolo la materia e la forma, la struttura e il contenuto, l'alfa e l'omega dell'espressività. [...] Il nostro attore non si può chiamare interprete. Non c'è infatti contenuto dello spettacolo senza la sua presenza guidata : il suo corpo, la voce, la psiche »²⁹⁶. L'une des idées les plus intéressantes dans cette conception est celle de l'unité entre le spirituel et le corporel : il est vain de vouloir privilégier l'un ou l'autre, tout vient ensemble simultanément : « Se pensate, dovete pensare con il corpo. [...] Dovete pensare con tutto il corpo, per mezzo di azioni »²⁹⁷. L'acteur effectue donc une opération d'« autopenetration » où il offre « la verità del suo organismo davanti agli occhi degli spettatori » et parvient à cette transe grâce à un entraînement long et exigeant²⁹⁸. Ce « darsi pubblico, reale, con tutto il retroterra dell'intimità » débouche sur l'« atto del culmine psichico ». « È come se apertamente, davanti agli occhi del pubblico, [l'attore] si denudasse, vomitasse, si accoppiasse, uccidesse, violentasse »²⁹⁹.

En ce qui concerne la parole, elle ne disparaît pas du théâtre expérimental de la néo-avant-garde mais elle est soumise à la même « rematérialisation » que les autres éléments du spectacle : elle vaut comme matériel sonore, vibration de l'air sur laquelle opérer des modulations variées. Cette transformation de la parole, jusqu'alors considérée comme axe premier du spectacle théâtral, était la première clé de l'opération d'éversion néo-avant-gardiste :

L'inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano di oggi sul piano della comunicazione, conduce da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall'altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformativo, immaginativo, antilirico, ecc. nell'ambito di una nuova semiologia scenica³⁰⁰.

Le « langage medio borghese italiano di oggi » coïncide avec l'analyse linguistique de Pasolini qui écrit seulement un an après le Congrès d'Ivrée son *Manifesto per un nuovo teatro*.

²⁹⁶ Ludwik Flaszen, « L'arte dell'attore », in Ludwik Flaszen, Renata Molinari, Carla Polastrelli (sous la direction de), *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*, Firenze, La Casa Usher, 2007, p. 81.

²⁹⁷ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 230-231.

²⁹⁸ Ludwik Flaszen, « L'arte dell'attore », cit., p. 80.

²⁹⁹ Ibid., p. 80.

³⁰⁰ A.A.V.V., « Elementi di discussione per un convegno sul nuovo teatro », cit., p. 117.

1.2. La matérialité vocale du théâtre de Carmelo Bene

Pendant la période de la néo-avant-garde, l'artiste qui a le plus travaillé sur la désintégration de la parole est sans doute Carmelo Bene (1937-2002). Dans sa poétique, que ces quelques lignes n'ont pas la prétention de synthétiser³⁰¹, l'événement théâtral se fait voix. Une épiphanie de la parole, puisque la parole *est* et ne *signifie* pas : l'acteur parle de « *squartamento del linguaggio e del senso nella discrittura scenica* (decomposizione cartacea-orale-musicale del testo) »³⁰². La parole ne prend plus ses fonctions habituelles : elle ne véhicule plus un contenu, elle n'est pas destinée à un récepteur prédéfini. Elle tend à devenir pure épiphanie intransitive qui libère une force hautement poétique. « Ho descritto la voce dell'inorganico, dell'inanimato, dell'amorfo, del non resuscitato alla smorfia dell'arte, lasciandomi possedere dal linguaggio e non disponendone »³⁰³. Elle ne s'insère pas dans la chronologie logique d'un raisonnement, elle naît pour être oubliée, pour mourir tout de suite. Elle est une et multiple car elle exprime l'événement sous tous ses aspects. Le corps subit lui aussi une libération mécanique : il n'est plus contraint d'agir transitivement pour signifier le texte ; Carmelo Bene parle de sa « ricerca antiumanistica su disfunzioni e guasti nel linguaggio, annientando ogni connivenza tra idea-spirito e corpo che ciecamente crederebbe di essere disindividuato, dispensato da ogni attività motoria inflittagli dai capricci dell'io »³⁰⁴. *L'actorialité* comme ensemble des expériences pures de l'acteur en scène, libres de toute contingence matérielle, temporelle, spatiale, se manifeste donc dans l'événement et consiste en l'émission d'une voix et d'un geste épiphoniques, intransitifs, de pure intensité – « *teatro d'etere* »³⁰⁵ – où apparaît soudain une « vision », une « idée » du monde. Elle se dresse contre l'aphasie mais dans une logorrhée aussi absolue que sans issue. Une pratique vocale qui est enrichie dans les années par le recours à des ressources techniques (microphones, enregistrements) qui exaltent, amplifient, multiplient l'explosion de la voix. L'exemple de Carmelo Bene est un très rare exemple de théâtre où est mise en scène – « *è tolta di scena* », dirait Carmelo Bene lui-même – une parole purement poétique, une « Poesia libera da ogni metafora, da ogni peso superfluo o indecente, [che] funziona con semplici aggiunte appositive

³⁰¹ On peut en revanche renvoyer à la lecture de *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, de Piergiorgio Giacchè, Milano, Bompiani, 1997.

³⁰² Carmelo Bene, « Autografia d'un ritratto », in *Opere*, Milano, Bompiani, 2002, p. XIII.

³⁰³ Carmelo Bene, « Quattro momenti su tutto il nulla. 1° momento : il linguaggio » [en ligne], sur le site *Youtube*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=13Whxyr-dp4> (consulté le 22/04/2014).

³⁰⁴ Carmelo Bene, « Autografia di un ritratto », cit., p. IX.

³⁰⁵ Piergiorgio Giacchè, tiré de *Linea d'ombra*, n.78, 1993, et maintenant in Carmelo Bene, *Opere*, cit., p. 1536.

di figure poetiche che errano nella lingua e le conferiscono una dinamica inconfondibile »³⁰⁶. La parole de Carmelo Bene s'échappe vers les extrêmes : Piergiorgio Giacchè parle d'« un'Opera *invertita* », d'un « recitar cantando, e viceversa » qui exalte le sens de chaque mot³⁰⁷. Il s'agit donc d'une parole qui vaut pour elle-même, qui possède une valeur intrinsèque, une matière formée dans le concret des paroles. Comme Deleuze qui avait étudié le langage de l'artiste dans *Superpositions*, Jean-Paul Manganaro note que « È lingua usata nel senso di una ricerca "libertina", incisiva e scolpita. Ma è anche lingua straniera al parlato italiano »³⁰⁸.

L'expérimentation de ces années va dans le sens d'un franchissement des limites et même d'une contamination des langages ; la pratique théâtrale touche à d'autres arts comme la danse, l'événement spectaculaire, le cinéma, le chant. La construction du spectacle est repensée et va plutôt dans le sens d'une fragmentation du tout homogène significatif. Le spectateur, frappé par cette nouveauté de l'utilisation de différents langages scéniques, est plus que jamais sollicité pour participer à l'élucidation du sens de ce qui lui est montré.

Comme toutes les avant-gardes, celle-ci aussi est marquée par un *iter* en parabole, qui connaît une première phase ascendante pour ensuite décliner une fois que le temps, la répétition, l'habitude ont émoussé l'effet de nouveauté. Il y a des tentatives de transformation, de récupération de cet esprit d'éversion : c'est le cas de la « post-avant-garde »³⁰⁹. Cependant, les recherches opérées durant cette période ont marqué définitivement la façon de pratiquer le théâtre en Italie et certains concepts, certaines habitudes, ne se sont plus perdues depuis lors et sont présentes chez les acteurs-auteurs soumis à l'étude et dans leurs œuvres. De façon générale, on peut déjà noter que ces créateurs citent explicitement des maîtres du théâtre

³⁰⁶ Jean-Paul Manganaro, « Una lingua barbara transeunte » paru dans A.A.V.V., *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio per la Biennale di Venezia, 1990 et maintenant in Carmelo Bene, *Opere*, cit., p. 1531.

³⁰⁷ « Quella di Bene è un'Opera "lirica" ben strana : piuttosto [...] è un'Opera "epica", a cui difatti si va per godere di un inarrivabile e virtuoso *recitativo* che trattiene e divora in sé ogni *romanza* ; è un'Opera generalmente non cantata (anche se ci sono splendide eccezioni), eppure, quando per caso o per scherzo Bene si arrende al canto, ci si accorge che si è infine sempre cantato, giacché *il cantare* è per Bene non un'aggiunta o una divagazione ma soltanto *un'iperbole della sua recitazione* ». Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 126-127.

³⁰⁸ Jean-Paul Manganaro, « Una lingua barbara transeunte », cit., p. 1532.

³⁰⁹ Terme inventé par Giuseppe Bartolucci et qui regroupe les tendances qui, vers la moitié des années soixante-dix, remettent en question les solutions néo-avant-gardistes car celles-ci ne paraissent plus adaptées à une époque marquée par la fin des utopies soixant-huitardes et par un climat politique et social particulièrement violent. La post-avant-garde tend à radicaliser l'esthétisme vers la pratique d'une image pure, de l'immersion du spectateur dans un univers onirique que créent en particulier un travail intense sur les lumières et les projections vidéos.

d'expérimentation : Kantor pour Dante³¹⁰, Artaud et Genet pour Moscato³¹¹, Beckett pour Scimone et Sframeli³¹².

1.3. La langue carnavalesque de Dario Fo

Simultanément à la période néo-avant-gardiste, le théâtre de Dario Fo (1926) affirme une autre façon de subvertir la langue et le langage. Fo partage avec les expérimentations des années soixante et soixante-dix la méfiance envers des langages qui affirment un pouvoir majoritaire : dans l'Italie de la Démocratie Chrétienne, il se sert donc du remaniement linguistique pour contester une certaine culture dominante. Le thème du renversement carnavalesque, thème propre en particulier à la culture populaire du Moyen-Âge dont s'inspire beaucoup Dario Fo, traverse donc tout son théâtre, car il est porteur de retournement contestataire des figures de pouvoir. Le carnavalesque se vérifie aussi au niveau de la langue adoptée. En effet, le théâtre de Dario Fo opte clairement pour un plurilinguisme antinaturaliste, qui vise à la « manipolazione e contaminazione dei generi e dei linguaggi, finalizzate a una ricerca di straniamento, di parodia e di contestazione di un "ordine" giudicato repressivo »³¹³ et à promouvoir une culture populaire dont la force commence par celle des langues dialectales.

[...] lo pseudodialetto padano-veneto, che costituisce l'invenzione linguistica di partenza per *Mistero buffo*, assume un valore non solo espressivo ma anche marcatamente ideologico : lingua di un « popolo » che l'artista intende resuscitare, sollevandolo dall'ignoranza e dall'abbassamento cui l'hanno costretto i potenti, i dotti che hanno abusato di quella « cultura popolare » per poi negarne l'esistenza³¹⁴.

³¹⁰ Cf. l'article de Melanie Gliozzi, « Memorie in costruzione. Percorsi necessari nel teatro di Emma Dante », in Anna Barsotti (sous la direction de), « Terre di teatro. Per una geografia della scena italiana contemporanea », dossier in *Ariel*, gennaio-aprile 2006, n.1, p. 111-122. En revanche, il faut noter qu'Emma Dante ne prise pas du tout les élans modernistes des avant-gardes qui regardent avec enthousiasme vers le futur. Elle déclare, de façon provocatrice : « Io odio il teatro. Soprattutto quello dell'avanguardia. Palermo è una città vecchia, piena di muffa. Moribonda. Come i miei spettacoli. La nostra sperimentazione è antiquata ed è solo un modo per restare. Per non morire del tutto. È una sperimentazione pre-istorica ». Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », in *Lo Straniero*, aprile 2005, n.58, p. 90.

³¹¹ Moscato cite souvent ces deux auteurs, par exemple dans l'interview qu'il a accordée à Mario Lino Stancati : « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro. Conversazione con Enzo Moscato » (sous la direction de Mario Lino Stancati), in Mario Lino Stancati, *Enzo Moscato, il teatro del profondo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2008, p. 101-141.

³¹² Ils ont de fait mis en scène *En attendant Godot* à leurs débuts, en 1994.

³¹³ Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 151.

³¹⁴ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 203-204.

Si l'on retient très souvent l'invention du *grammelot* par Dario Fo, Pietro Trifone rappelle justement que les créations linguistiques de l'artiste s'étendent également à la reconstruction caricaturale de jargons contemporains (parmi lesquels le fameux *burocratese*, parodie de langue administrative et bureaucratique), ainsi qu'à « l'esumazione pseudo-filologica di remoti idiomi popolari »³¹⁵ d'où a été tiré le *padano-veneto* de *Mistero buffo* (1969), provenant, d'après Fo lui-même, de l'art des *giullari* du Moyen-Âge, contraints de se faire comprendre dans une langue supra-régionale au cours de leurs pérégrinations. L'artiste manipule donc, depuis ses débuts dans les années cinquante, toutes sortes de langues, y compris étrangères, dans des mélanges composites³¹⁶. Quant au *grammelot*, il s'agit d'un « gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni »³¹⁷, où le langage gestuel et les mimiques prennent une grande part³¹⁸ ; il s'illustre particulièrement dans « La fame dello zanni », l'un des tableaux de *Mistero buffo*, sur la base de la koinè *padana-veneta*³¹⁹. Outre ces inspirations d'origine (vraie ou non) traditionnelle populaire, Pietro Trifone note également que le théâtre de Dario Fo s'appuie sur des modèles et des pratiques hérités de la modernité et en particulier du *teatro di varietà*, de la revue, de l'avant-spectacle³²⁰. L'usage des langues dialectales n'est pas seulement un instrument de contestation pour Dario Fo, c'est aussi un formidable instrument rythmique, mélodique.

Ecco un consiglio davvero utile di cui, sono certo, gli aspiranti attori mi saranno grati : quando imparate un testo cercate di ritradurvelo prima con le parole vostre, e poi nel vostro dialetto, se ne avete uno. È una grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione. Ho

³¹⁵ Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 104.

³¹⁶ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 204.

³¹⁷ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 62. « Con il *grammelot* si realizza l'aspirazione, che fu già dei comici dell'arte, alla lingua teatrale perfetta, universale, onnicomunicativa e iperespressiva, perché sottratta alle regole della grammatica e affidata interamente alla magia dell'istrione ». Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 148.

³¹⁸ Anna Barsotti évoque la capacité du *grammelot* à absorber tous les autres codes du spectacle en un « organismo scenico dove la rapida sequenza di elementi fonici, per lo più non corrispondenti a parole reali, si mischia ad una mirata articolazione dei movimenti, dei gesti e delle posture ». Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 100.

³¹⁹ Cependant, dans le même spectacle, Dario Fo réitère l'exercice avec une base française et une base anglaise. Il s'agit du *grammelot* de l'avocat anglais et le *grammelot* de Scapin (Dario Fo, *Mistero buffo* [2 DVD], écrit et interprété par Dario Fo et Franca Rame ; avec Dario Fo, Franca Rame et il Collettivo Teatrale La Comune. Milano, Fabbri, 2006). Il imagine même un *grammelot* de journal télévisé, avec force jargon journalistique à l'appui (Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 108-109).

³²⁰ Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 150.

conosciuto attori che ne erano privi : dicevano le battute proiettando fonemi piatti, aseptici, e senza nessuna musicalità nei toni e nelle cadenze³²¹.

Le théâtre de Dario Fo constitue donc l'une des pierres angulaires de la recherche théâtrale sur le langage durant ces années du boom économique. Le choix du plurilinguisme ainsi que de l'emploi revendiqué des langues dialectales comme langues populaires, et donc de résistance contre un ordre imposé par le haut, est une solution qui marque durablement l'histoire du théâtre en particulier pour cet usage joyeux, impertinent, fou³²² de la langue comme matière sonore capable de créer à elle seule le spectacle.

2. Une pratique contemporaine fondée sur la figure de l'acteur-auteur

Au cours du siècle dernier, en dépit des expérimentations pratiquées à différents niveaux, le théâtre italien continue de proposer un modèle de création dramatique fondée sur la pratique des acteurs, l'une des caractéristiques les plus significatives de son histoire.

Il nostro teatro come « teatro dell'attore », a partire dalla tradizione giullaresca e soprattutto dalla nascita del professionismo scenico, dai comici dell'Arte, ha assunto diverse sembianze, non esclusa quella del Grande attore e del mattatore otto-novecentesco³²³.

Il a été vu combien, pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, les acteurs étaient déjà maîtres de la production créative et de la gestion (artistique voire économique) du genre et il semble que ce rôle de premier plan (et non de simple interprète) illustre encore particulièrement la situation du théâtre actuel. Anna Barsotti parle « non di tradizione, bensì di linea dell'attore-autore, quella che costituisce a mio avviso il filone più originale nella nostra arte scenica di un XX^o secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI^o » et évoque une « catena novecentesca di rapporti che lega Petrolini a Benassi, a Totò e ai De Filippo », noms auxquels elle ajoute ceux de Fo, Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Carlo Cecchi et enfin de Raffaele Viviani³²⁴. L'ordre des mots dans l'expression composée « attore-autore » est important car ces artistes sont dans la plupart des cas d'abord acteurs, puis auteurs. Outre ceux étudiés ici, nous pouvons également citer les noms de Saverio La Ruina, Vincenzo

³²¹ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 249.

³²² Pietro Trifone parle de « follia verbale », qui signifie bien la fonction éversive de la parole des clowns, des fous, des bouffons, figures ou masques dont s'inspire Dario Fo. Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 104.

³²³ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 14.

³²⁴ *Ibid.*, p. 15.

Pirrotta, Mimmo Borrelli. « Scrivere per il teatro deve avvenire a posteriori dell'atto scenico. Se non conosci il palcoscenico, non c'è niente da fare, rischi di scrivere un'altra cosa »³²⁵.

2.1 La remise en question de la représentation dans le théâtre de parole

Même si une forme d'expérimentation sur les langages scéniques variés continue, on note qu'à partir des années quatre-vingts se produit un retour à une pratique théâtrale qui retrouve une confiance nouvelle pour le texte et la parole. Le collectif le plus marquant de ce tournant est Laboratorio Teatro Settimo³²⁶ fondé en 1981 par Gabriele Vacis (1955)³²⁷, situé dans la « periferia Fiat » de Turin et point de départ pour deux des représentants les plus significatifs de ce qui a été appelé *teatro di narrazione* : Laura Curino (1956) et Marco Paolini (1956), qui y débute comme acteurs. Le Laboratorio Teatro Settimo se dirige résolument vers une pratique qui interroge l'idée de théâtre comme représentation d'une action à partir d'un texte dramatique, en lui substituant en particulier un discours de type narratif. C'est évidemment Dario Fo qui fait office de « nonno nobile »³²⁸ aux narrateurs théâtraux car il est le premier à avoir proposé une modalité épique, dans le sens brechtien du terme, dans *Mistero buffo*. Sa façon de se tenir en scène et de jouer sur l'alternance entre interprétation du personnage, et donc représentation d'un côté puis narration et approche épique de l'autre, ont tracé la voie d'un « quasi-genere »³²⁹ qui a ensuite connu (depuis la fin des années quatre-vingt-dix jusqu'à nos jours) un grand succès auprès du public. Cette prise de distance avec l'acte de représentation est, selon Vacis, l'une des clés pour recommencer à raconter des histoires au théâtre après les expériences destructurantes néo-avant-gardistes : « Non era vero che le storie erano finite. Naturalmente, non si poteva più raccontarle come

³²⁵ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » (par Anna Barsotti et Concetta D'Angeli) [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.55, publié le 28/10/2013, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/28/ossimori/> (consulté le 09/11/2013).

³²⁶ En référence à la commune de Settimo torinese, d'où il est originaire, ainsi que Laura Curino.

³²⁷ Sur Laboratorio Teatro Settimo, cf. le dossier que lui consacre *Prove di drammaturgia* (marzo 1996, n.1).

³²⁸ Paolini évoque Dario Fo en ces termes lors de la retransmission en direct du *Vajont* (le 09 octobre 1997), car Dario Fo venait de recevoir le Nobel de littérature.

³²⁹ Expression utilisée par Ascanio Celestini (« Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani » (sous la direction de Simone Soriani), in *Atti & Sipari*, aprile 2009, n.4, p. 6.) puis réemployée par Simone Soriani, qui définit ainsi le théâtre de narration : « Si tratta di una modalità drammaturgica "diegetica", in cui il performer – di solito solo e circondato da pochissimi o nessun oggetto in scena, attraverso una performatività anticonvenzionale ed uno stile attoriale in cui la gestica e il dinamismo tendono a ridursi ai minimi termini – rievoca storie e vicende per mezzo di un racconto e non attraverso la tradizionale mimesi drammatica ». Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona, 2009, p. 9.

prima »³³⁰. En ce sens, le spectacle *Elementi di struttura del sentimento* (1985), qui s'inspire des *Affinités électives* de Goethe, met en œuvre une approche dramatique originale : les protagonistes ne sont plus les personnages principaux du roman mais les domestiques, c'est-à-dire ceux qui assistent à l'action sans y participer, ceux qui peuvent le mieux *raconter* cette action. Le Laboratorio Teatro Settimo inaugure donc l'un des courants les plus importants du théâtre de parole, c'est à dire le théâtre de narration et propose des spectacles qui vont de plus en plus vers un décor dépouillé, avec peu d'acteurs en scène et une substitution de la représentation par la narration.

Plus que d'un « retour au théâtre de parole », il conviendrait toutefois davantage de parler d'un nouveau théâtre de la parole. Le doute sur celle-ci et sur son efficacité a été jeté d'une façon particulièrement frappante par la néo-avant-garde et les hommes et femmes de théâtre qui viennent après ne peuvent l'ignorer : le rapport avec la parole a changé, parce que le rapport avec toutes les autres composantes du théâtre a changé : le rapport au corps, au texte dramatique, au groupe et enfin à la langue.

2.2. La choralité créatrice

L'une des premières caractéristiques remarquables dans les créations théâtrales contemporaines est l'absence de hiérarchie des rôles dans la conception artistique. Les acteurs occupent plusieurs fonctions et interviennent à différents moments de la création qui se focalise sur l'acteur comme source de travail. Il existe une tendance générale à la « *trasmigrazione delle competenze* »³³¹ qui est observable chez l'artiste seul mais aussi dans le fonctionnement des compagnies.

Depuis plusieurs années Emma Dante (1967) construit des spectacles avec la troupe Teatro Sud Costa Occidentale, composée à l'origine de Manuela Lo Sicco, Sabino Civillero, Gaetano Bruno, ensuite rejoints par Ersilia Lombardo, Enzo Di Michele et Alessio Piazza³³². Certains de ces acteurs, comme Manuela Lo Sicco et Sabino Civillero ont quitté la compagnie et d'autres, comme Carmine Maringola, Antonio Puccia, Elena Borgognoni, Sandro Maria Campagna, Stéphanie Taillandier, Davide Celona ont pris leur place dans les derniers

³³⁰ Gabriele Vacis, « Vocazioni » in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 9.

³³¹ Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 13.

³³² Composition rappelée par Anna Barsotti qui la définit « nocciolo duro della compagnia ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 49.

spectacles. La créativité d'Emma Dante s'appuie en bonne partie sur ce collectif avec lequel elle travaille à des laboratoires ou à des *trainings* qui visent à développer, amplifier, corriger une idée qu'elle lui soumet, et qui conduit progressivement à la construction d'un spectacle. Elle travaille donc sur la base de rapports solides, profonds avec les acteurs, car l'entraînement théâtral, délibérément long et éprouvant³³³, vise à ce que les acteurs fassent un don grotowskien d'eux-mêmes, un dépassement physique et psychique du « disagio »³³⁴ qui existe entre un metteur en scène et sa troupe. C'est pourquoi elle déclare : « Io per esempio non lavoro mai con gli attori popolari, soprattutto quelli che vengono dalle fiction o dal cinema. I nomi, insomma. Amo lavorare con la gente che si forma assieme a me »³³⁵. Le travail théâtral, pour Emma Dante, est donc le produit d'une évolution commune, d'un apprentissage où c'est la relation de l'acteur à lui-même qui est approfondie, avec son esprit et son corps, mais aussi sa relation avec les autres acteurs et avec le metteur en scène. On peut ajouter que le fait de prendre le temps de la maturation profonde d'une œuvre dramatique constitue presque un acte de rébellion dans un contexte économique de la culture qui devient de plus en plus exigeant avec les délais de production.

Spiro Scimone (1964) a lui aussi construit sa pratique théâtrale sur sa collaboration avec son ami d'enfance Francesco Sframeli (1964) et si parfois d'autres acteurs³³⁶ viennent rejoindre le duo, celui-ci reste tout de même la poutre maîtresse du théâtre de la Compagnia Scimone Sframeli. Il est intéressant de constater que les deux Siciliens de Messine ne s'enferment pas dans des rôles prédéterminés. Même si c'est davantage Scimone qui écrit les textes, toutefois sa propre contribution en tant qu'acteur, et surtout celle de Sframeli, font que la création du texte est constamment dynamisée par des suggestions externes et qu'aux côtés de l'auteur Scimone il y a toujours une dimension d'acteur déterminante.

L'attore, specialmente per i testi mai rappresentati, nel momento delle prove, può dare grandi aiuti e suggerimenti all'autore ; può fargli scoprire le carenze di un testo che a volte la sola lettura non riesce a scovare. Ho avuto

³³³ Cf. le chapitre d'Anna Barsotti, « La compagnia è la mia famiglia » où elle expose de façon détaillée les pratiques de travail de la compagnie Sud Costa Occidentale. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 119-136.

³³⁴ Ce concept de « malaise » est l'une des clés de lecture du théâtre d'Emma Dante et a été souligné par Anna Barsotti qui cite Emma Dante elle-même : « Deve esserci un disagio negli attori, in me, che sto lì, davanti a loro. E questo disagio deve essere "violentato" ». Emma Dante, « La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante » (sous la direction de Patrizia Bologna, Andrea Porcheddu), in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 45-46.

³³⁵ Titti De Simone, *Intervista a Emma Dante*, Marsala, Navarra Editore, 2010, p. 72.

³³⁶ Salvatore Arena, Nicola Rignanese ensuite remplacé par Gianluca Cesale sont les acteurs qui jouent dans les pièces de Scimone où il y a plus de deux personnages (c'est-à-dire *La Festa*, *La Busta*, *Il Cortile*, *Pali* et *Giù*).

molte conferme che questo tipo di relazione è fondamentale per il mio lavoro. Ad esempio, durante le prove del mio testo *Bar*, il collega attore Francesco Sframeli si blocca nell'interpretazione tra la seconda e la terza scena. Non riusciva ad andare avanti. Da quel blocco compresi che c'era un problema di drammaturgia, di scrittura. Tra le due scene mancava qualcosa. Ne ho scritto così una nuova, una delle più importanti e fondamentali dell'opera, ma è stato l'attore che mi ha aiutato a scriverla³³⁷.

Scimone répète souvent que pour lui, la compétence de dramaturge et celle d'acteur ne sont pas séparées mais au contraire intimement liées à chaque moment de la création, dans une simultanéité inévitable. Il est lui-même moins un auteur qui interprète ses propres œuvres qu'un acteur qui écrit ses propres textes : « La mia scrittura teatrale ha un forte legame con i miei studi e la mia formazione di attore, nasce fondamentalmente dal bisogno e dalla necessità di recitare »³³⁸. Par ailleurs, Sframeli tend lui aussi à diversifier sa pratique : il s'occupe en effet de la mise en scène de *La Busta* (2006), *Pali* (2009) et *Giù* (2012) tandis que la mise en scène des spectacles précédents avait été confiée à des metteurs en scène externes³³⁹.

Le travail collectif et la polyvalence fonctionnelle des artistes est aussi observable dans la pratique des acteurs-narrateurs car leur théâtre semble avoir été pensé pour reposer entièrement sur les épaules d'un unique acteur. Ces parcours solitaires prévoient que l'artiste sache assumer les différents rôles nécessaires à la construction d'un spectacle. Et de fait, Marco Baliani (1950), Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini (1972), Davide Enia (1974) commencent tous comme acteurs mais sont aussi auteurs de leurs propres textes³⁴⁰ ; ils pratiquent un théâtre pauvre de moyens qui permet facilement aux spectacles de voyager en tournée dans des lieux qui ne sont pas nécessairement consacrés au théâtre, comme les écoles, les usines, les cercles ouvriers. Mais en réalité, la solitude qui semble caractériser le *performer monologante* à tous les niveaux du spectacle n'est pas toujours effective et l'on trouve bien souvent beaucoup de noms à côté de celui du narrateur dans le détail de la construction des spectacles. Les acteurs-narrateurs ont un besoin constant de s'entourer de

³³⁷ Spiro Scimone, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, cit., p. 53-54.

³³⁸ Spiro Scimone, « Il corpo nella scrittura teatrale », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, cit., p. 1.

³³⁹ La mise en scène de *Nunzio* est de Carlo Cecchi ; celle de *Bar* et *Il Cortile* est de Valerio Binasco et celle de *La Festa* est de Gianfelice Imparato.

³⁴⁰ Davide Enia écrit aussi pour les autres : en 2002 pour la compagnie Sud Costa Occidentale d'Emma Dante il écrit deux pièces : *Il filo di Penelope* et *Una stanza con nessuno dentro*.

collaborateurs variés. Ces collaborateurs ne sont pas seulement des professionnels du sujet traité : il y a aussi des acteurs, des metteurs en scène, des musiciens. Gabriele Vacis est à cet égard un contributeur régulier dans le travail de Laura Curino, que ce soit pour la rédaction des textes ou pour la mise en scène, comme dans *Passione* (1992), où il apparaît comme co-auteur et metteur en scène. D'autres noms de personnes qui s'occupent de théâtre de façon variée, tels que ceux de Felice Cappa, Oliviero Ponte di Pino, Francesco Niccolini, Roberto Tarasco se retrouvent fréquemment parmi les contributeurs des spectacles de narration. Ce sont des metteurs en scène, critiques théâtraux, professeurs universitaires, auteurs : des collaborateurs qui peuvent donc offrir des contributions très différentes. Même dans la solitude, l'acteur-narrateur n'élabore pas sa création tout seul mais il sait au contraire s'entourer de collaborateurs, avec lesquels la relation se fonde sur le principe de l'échange réciproque plus que sur la répartition précise des fonctions. Gabriele Vacis, en particulier, correspond bien à cette figure du metteur en scène-*coach* décrite par Hans-Thies Lehmann, théoricien du théâtre post-dramatique : « [...] si stanno quindi sviluppando l'autonomia degli attori ed un ruolo registico i cui compiti ricordano quello del coach, che non gioca personalmente la partita ma allena i giocatori e li mette nella condizione di dare il meglio di se stessi di fronte al pubblico »³⁴¹.

2.3. Écriture *consuntiva* ou *preventiva*

L'absence de hiérarchie des rôles à l'intérieur de la structure créative montre un rapport complexe avec le texte dramatique dans les dramaturgies des acteurs-auteurs des trente dernières années. Comme le dit Eugenio Barba, à l'origine de l'Odin Teatret qui a occupé une place importante parmi les néo-avant-gardes, il faut penser un théâtre *avec* le texte plutôt qu'un théâtre *pour* le texte³⁴².

³⁴¹ Hans-Thies Lehmann, « Un incontro con Hans-Thies Lehmann. Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico » (sous la direction de A.A.V.V.), in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 8. Donner une définition du théâtre post-dramatique est complexe, mais Gerardo Guccini le définit dans son éditorial du même numéro comme « le possibilità rigenerate della scrittura drammatica a forme, estetiche, e impostazioni storiografiche, che non si focalizzano più sul testo drammatico » (p. 3).

³⁴² Cette formule a été utilement reprise par Marco De Marinis qui cite donc Barba évoquant son spectacle *Mythos* en 1998. Marco De Marinis, « La prospettiva postdrammatica : Novecento e oltre », in « *Dramma VS postdrammatico* », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, cit., p. 12.

L'une des raisons de l'actuelle complexité de *l'iter* du texte théâtral est à rechercher précisément dans une pratique qui est majoritairement celle d'un théâtre d'acteur, où ce sont les acteurs qui s'occupent des différentes étapes de la production spectaculaire. Siro Ferrone montre que la pratique de la « scrittura consuntiva » existe déjà dans la *Commedia dell'Arte*, avec des acteurs qui se font auteurs et rédigent le texte après le spectacle :

La sanzione veniva ancora una volta dal libro, ma andava a vantaggio di una legge contraria ai diritti della letteratura. Si stabiliva che per recitare non bastava volerlo, in una notte di carnevale, interrompendo il corso della propria vita. Si stabiliva che non c'era teatro prima degli attori, che non c'erano testi prima dello spettacolo, che il copione poteva essere steso, come ogni onesto bilancio, solo alla fine di molte repliche. Il carattere consuntivo divenne così il tratto originale della drammaturgia dei comici di mestiere³⁴³.

Certains artistes conçoivent le texte du spectacle durant les répétitions. C'est le mode opératoire d'Emma Dante qui part d'une idée qu'elle propose à ses acteurs et la développe patiemment jusqu'à en tirer la matière d'un spectacle. Dans sa pratique, la lecture du script *a tavolino* n'existe pas, il n'y a pas de mise en place de l'intonation des répliques ou de placement de la voix qui précède le texte agi : tout est réalisé sur place, avec les acteurs sur la scène de répétition, prêts à jouer³⁴⁴. On comprend donc toute la difficulté d'extraire de cet amas de progressions, corrections et modifications que sont les répétitions une version écrite du texte destinée à la publication. De fait, le risque est que « poiché non c'è un testo di partenza, i risultati diventano invisibili alla storia del teatro quando essa si basa sulla successione dei testi teatrali »³⁴⁵. Pour ces artistes, la publication, en général et lorsqu'elle est possible (et en ce sens, l'attribution de prix vaut aussi comme garantie auprès des maisons d'édition), ne vient pas réellement d'un désir de parvenir au prestige culturel conféré par la publication en livre. C'est là un débat aussi vieux que l'histoire du théâtre : pendant de longs siècles la pratique de l'acteur, considérée comme un métier peu digne, est « rachetée » par les acteurs eux-mêmes grâce à une activité d'auteur, dans la tentative de donner à leur propre art une valeur littéraire. La conversion du script de travail (lorsqu'il existe) en texte apte à la publication vient plutôt de la volonté de laisser des traces sur un support plus durable que l'existence éphémère du spectacle.

³⁴³ Siro Ferrone, « Introduzione » a Siro Ferrone (sous la direction de), *Commedie dell'Arte*, I, cit., p. 21-22.

³⁴⁴ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 91.

³⁴⁵ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 15.

Toutefois, tous les acteurs-auteurs n'ont pas la même méthode et certains gardent une phase préliminaire *a tavolino* pour composer un texte plus complet qu'un simple canevas : c'est le cas de Spiro Scimone. C'était aussi le cas d'Eduardo De Filippo qui proposait un script consistant à ses acteurs, durant les répétitions. Mais il faut aussi souligner que De Filippo, justement, modifiait ses textes lorsqu'ils étaient republiés, en manipulant le texte après le spectacle, mais également après la première publication³⁴⁶.

Il reste donc l'idée d'une grande plasticité du texte théâtral dans l'écriture des acteurs-auteurs du théâtre de parole, qui ne traitent pas le texte comme un élément parmi d'autres mais ne le considèrent pas non plus comme quelque chose de définitif et figé : au contraire, le texte est modifiable, adaptable aux exigences et aux paramètres de la scène et de l'acteur d'une part et à celles du spectateur d'autre part.

Le cas du théâtre de narration est particulièrement intéressant et reprend en partie les habitudes de Dario Fo qui travaillait sur un « testo mobile »³⁴⁷, mettant à jour quotidiennement le spectacle en fonction de l'actualité, sans que ces modifications répétées n'apparaissent dans les publications suivantes, à part pour *Mistero buffo* et *Morte accidentale di un anarchico*³⁴⁸. Les acteurs-narrateurs ne partent pas d'un texte déjà écrit à l'avance pour arriver à la mise en scène de ce texte, mais la création est conçue comme un tout homogène, cohérent, et le texte est élaboré comme élément de l'écriture scénique. Le récit se construit sur des matériels variés (des prises de notes, des lectures mais aussi des témoignages d'autres personnes³⁴⁹, des anecdotes, des fables traditionnelles, etc.). Mais en substance, et pendant un certain temps, le texte du récit n'existe que dans la mémoire du narrateur, car il est seul en scène et ne peut partager l'enchaînement des répliques avec un partenaire. C'est pourquoi il doit s'inventer ses propres stratégies mnémotechniques : par exemple mettre en évidence des modules fixes qui reviennent d'une représentation à l'autre – une transition qui fonctionne bien, une phrase qui frappe particulièrement³⁵⁰ – ou bien régler le développement du récit sur

³⁴⁶ Cf. le chapitre « Dalla drammaturgia consuntiva al testo mobile » d'Anna Barsotti in *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p.141-147.

³⁴⁷ Selon l'expression d'Anna Barsotti, cf. note supra.

³⁴⁸ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 143.

³⁴⁹ Pour le spectacle *Fabbrica* (2002), Celestini a recueilli les témoignages d'ouvriers d'usine avec un microphone.

³⁵⁰ « Non è facile [non raccontare mai le storie in modo uguale] perché una sorta d'istinto di sopravvivenza d'attore mi spinge a non rinunciare a un certo passaggio drammaturgico che funziona con un altro che è ancora da verificare » dit l'acteur Pierpaolo Piludo. « L'attore : un ladro di storie. Conversazione con Pierpaolo Piludo » (sous la direction de Fabio Acca), in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 43-44.

une succession d'images mentales que l'acteur a parfaitement en tête. Il s'aide également de la partition des gestes, du corps qui scande le récit. Le texte de la narration est caractérisé par sa mobilité, avant, pendant, mais aussi après les répétitions, c'est-à-dire durant la saison théâtrale. Il est essentiel pour le narrateur de maintenir un rapport étroit et ouvert avec les spectateurs : car le spectacle de narration est construit en face à face avec le public – sans le prisme de l'action fictionnelle théâtrale qui dresse la barrière du quatrième mur – et l'écoute doit être réciproque³⁵¹.

L'évolution de l'élaboration des écrits théâtraux prévoit également une amplification du « spazio letterario del teatro »³⁵² : parmi les acteurs-narrateurs, en particulier, fleurissent des écrits satellitaires autour du texte proprement dit, qui viennent en partie de l'insatisfaction générée par le texte publié. Ce texte ne sera, par définition, qu'une photographie du spectacle à un instant *t*, une version parmi tant d'autres qui se succèdent chaque soir, incapable de rendre compte du travail général qui a parfois duré plusieurs années. Ces écrits satellitaires, qui gravitent autour du spectacle, sont généralement appelés « quaderni », « diari »³⁵³ et visent à rendre compte de tout ce qui n'apparaît pas dans la publication du texte du spectacle : le travail préparatoire, les conditions de mise en scène du spectacle, avec des accents plus intimes du narrateur qui confie ses doutes, ses peurs ou ses réticences. La façon d'écrire le théâtre a donc changé : non seulement le script est de moins en moins vu comme le point de départ préétabli à partir duquel se construit le spectacle mais de plus, on écrit aussi *sur* le théâtre, dans l'idée que, pour rendre compte d'un événement spectaculaire, d'une écriture scénique, le texte n'est parfois pas suffisant. « Il teatro non è prevedibile dal testo »³⁵⁴, car

³⁵¹ L'acteur doit parfois adapter en temps réel la matière narrée au public, exploiter les moments de grande attention ou au contraire détendre l'atmosphère s'il perçoit trop de tension. Dans les spectacles de Baliani où la narration procède par tissage de fragments, d'anecdotes, de micro-récits (comme dans *Tracce*, spectacle de 1996), il arrive que sa collaboratrice Maria Magietta lui fasse comprendre par un discret signe de projecteur qu'il est temps de conclure la narration : l'acteur-narrateur doit donc avoir une maîtrise suffisamment grande de sa matière pour la manipuler selon les besoins du moment. Marco Paolini bâtit ses récits face à un public restreint, devant lequel il affine, modifie, améliore sa narration avant de pouvoir débiter une tournée théâtrale ; cependant, la narration est susceptible de changer même au cours de la saison.

³⁵² L'expression est utilisée par Ferdinando Taviani et « non indica solo l'insieme dei testi letterari drammatici ma tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma : facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto ». *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 13.

³⁵³ De Marco Baliani on peut citer le « diario » qui figure à la fin de *Corpo di Stato. Il delitto Moro* (Milano, Rizzoli, 2003) ; de Marco Paolini, en particulier le *Quaderno del Vajont*, écrit avec Oliviero Ponte di Pino (Torino, Einaudi, 1999) ; d'Ascanio Celestini, *Scemo di guerra. Il diario : 2006-1944* (Torino, Einaudi, 2006).

³⁵⁴ Hans-Thies Lehmann, « Un incontro con Hans-Thies Lehmann. Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico », cit., p. 10.

celui-ci est devenu un support précaire et il faut davantage le considérer comme une trace incomplète, partielle, de ce qui s'est passé³⁵⁵.

Cette métamorphose du texte théâtral n'influence toutefois pas de façon significative la qualité du texte publié. Autrement dit, le texte soumis à l'édition est un texte théâtral à tout point de vue « régulier », qui correspond aux normes du genre et qui possède une cohérence de sens et aussi de présentation. Homme de scène mais aussi homme de livres : l'acteur devient publiant, dirige son texte de façon à ce qu'il devienne compréhensible pour ceux qui n'ont pas vu le spectacle. Cela passe entre autres par les didascalies qui, parfois, sont rédigées en dialecte théâtral³⁵⁶, opérant ainsi une continuité linguistique avec les répliques. C'est le cas des textes de Davide Enia : le lecteur se rend compte que le travail de rédaction a été fait avec soin car en confrontant la captation du spectacle *Maggio '43* (2004)³⁵⁷ avec la version écrite et publiée³⁵⁸, il est facile de s'apercevoir que cette dernière est beaucoup plus dialectale que la version orale³⁵⁹. Comme si l'acteur, contraint pour une quelconque raison d'alléger la composante dialectale au moment de l'enregistrement, avait tout de même tenu à faire un travail philologique visant à fixer son œuvre dans une autre langue, plus recherchée que le simple italien régional. D'autre part, Davide Enia apporte beaucoup de détails dans la rédaction du texte et cela se voit par exemple dans celui de *Italia-Brasile 3-2* (2002)³⁶⁰ où apparaît un nombre important de notes de bas de page : la voix reconnaissable de l'acteur y explique – parfois longuement – certains termes ou techniques de football évoqués dans le corps du texte.

« *Sifonàta* : tiro di una potenza micidiale. Lett. *sifòne* è il tubo di scarico del lavandino. *Sifonàta* è quindi la quantità di acqua che passa dentro il tubo, incanalandosi velocemente nel buco fino a sparire, senza lasciar traccia di sè.

³⁵⁵ La page écrite n'est que « "ciò che resta" dell'esperienza del narrare ». Gerardo Guccini, « Il teatro di narrazione : fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo », in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 15.

³⁵⁶ Par exemple la première didascalie de *Scanna*, de Davide Enia : « È tutto scuru. Una porta si apre. Tràse un fascio di luce. Tutti entrano da ddà porta. Tutti ora sono dintra. Sono nnu rifuggio. Tutti stanno in silienzio. 'A porta si chiude. 'U fascio di luce sparisce. Dintra 'u rifuggio è tuttu scuru ». Davide Enia, *Scanna*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 105.

³⁵⁷ Davide Enia, *Maggio '43* [DVD], avec Davide Enia ; musiques sur scène Giulio Baroccheri. Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2006.

³⁵⁸ Davide Enia, *Maggio '43*, in *Teatro*, cit., p. 56-99.

³⁵⁹ Ainsi que le remarque Stefania Stefanelli dans son étude comparative des extraits écrits et oraux du spectacle. Stefania Stefanelli, « I linguaggi del teatro di narrazione », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, cit., p. 348.

³⁶⁰ Davide Enia, *Italia-Brasile 3 a 2*, in *Teatro*, cit., p. 13-55.

Più veloce è il tiro più sarà potente : con la velocità la sifonàta non lascia traccia nel suo percorso, ma quando colpisce : fa male, minchia se fa male »³⁶¹.

Dans cet exemple, on perçoit bien le ton semi-sérieux, semi-comique de l'explication : l'auteur entend vraiment instruire le lecteur et récupérer le sens littéral pour ensuite expliquer la métaphore ; mais, au même moment, la voix de l'acteur-narrateur continue à utiliser le même ton que celui utilisé dans le récit, caractérisé par un registre familier (« micidiale » ; « minchia ») qui devient source de comique. L'étape de publication du texte se révèle comme une autre occasion pour l'acteur de s'exprimer, de gloser sa propre parole : son texte pour la publication n'est donc pas la simple transcription de l'écriture scénique, c'est un support pleinement exploité par l'acteur-auteur.

Un autre cas intéressant est celui de la publication en 2007 de la *Trilogia della famiglia siciliana* d'Emma Dante, dont deux textes (*mPalermu* et *Carnezzzeria*) peuvent être comparés à leur publication quatre ans plus tôt sur la revue *Prove di drammaturgia*³⁶². Anna Barsotti remarque à ce sujet que la version pour l'édition en livre contient des caractéristiques littéraires inattendues pour une artiste qui renâclait à donner ses textes à l'édition³⁶³. On note un accroissement des didascalies, des répliques et également l'ajout de notes de vocabulaire ; on trouve aussi quelques insertions de termes ou de phrases en italien régional qui viennent suppléer le terme dialectal original. Par exemple cette réplique de Giammarco dans *mPalermu* :

Ci domandai a un cristiano : scusassi ma chi tinieva prima rientra a manu : un ciuri ? Un pezzu i pani ? Un gelato ? Nonsi, m'arrispuñniu. U **putiri !** Talè u putiri ! (2003)³⁶⁴.

Ci domandai a un cristianèddu chi si trovava a passare : « Scusassi, ma che teneva, prima, sta statua dintra 'a mano ? Un ciuri ? 'na candela ? O un gelato ? « Nonsi », m'arrispuñniu chiddu : « Sta statua dintra 'a man teneva il **potere !** » Talè, 'u putiri ! (2007)³⁶⁵.

³⁶¹ Ibid., p. 27.

³⁶² Emma Dante, *mPalermu* et *Carnezzzeria*, in *Prove di drammaturgia*, luglio 2003, n.1, p. 23-28 et p. 28-33.

³⁶³ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 114. D'où l'hypothèse que la « donna di scena » devient aussi de plus en plus une « donna di libro ». Anna Barsotti, « La "Trilogia degli occhiali" di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], sur le site *Drammaturgia.it*, publié le 11/06/2011, disponible sur <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5025> (consulté le 04/07/2012).

³⁶⁴ Emma Dante, *mPalermu*, in *Prove di drammaturgia*, cit., p. 25.

³⁶⁵ Emma Dante, *mPalermu*, in *Carnezzzeria : trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007, p. 39.

Ici, le terme dialectal « putiri » ne disparaît pas mais est annoncé par le terme italien « potere », comme pour prévenir d'éventuels problèmes de compréhension. Il faut aussi noter que la seconde version est plus longue que la première. Dans la version pour publication en livre, des citations d'auteurs qui introduisent le texte apparaissent (d'Ortese, Landolfi et Rilke) et même des « note autoriali di tipo interpretativo o psicologico »³⁶⁶ : chaque drame est précédé par une petite introduction qui met au jour le sens global de l'œuvre. Même dans les didascalies écrites en italien régional, on entend une forme de discours indirect libre, qui pourrait être la voix de l'auteur ou simplement d'un narrateur qui appartient plus ou moins à la même sphère que les personnages : « *Rimane imbambolato a guardare Giammarco che gli **sminchia** il profiterol e **sana sana** si inghiotte una palluzza dopo l'altra. **L'infame** si nutre, tenendo d'occhio i parenti [...] » ». Il faut également noter que dans l'édition de 2007, une préface a été rédigée par Andrea Camilleri. L'application que met Emma Dante à établir le texte pour l'édition est donc là aussi le signe que la publication est vécue comme une occasion pour modifier, améliorer le texte³⁶⁷.*

2.4. Le corps de la parole, la parole du corps

Les structures organisationnelles du théâtre contemporain se révèlent en quelque sorte plus ouvertes aux différentes contributions. La néo-avant-garde avait redimensionné l'écriture dramatique pour approfondir le langage du corps, écouter et exploiter ses possibilités, et il semble que pour les artistes actuels il y ait une volonté ferme de ne pas perdre cet aspect corporel fondamental. On cherche donc à associer l'écriture dramaturgique à l'écriture physique, du corps : le théâtre contemporain s'écrit sur le corps de l'acteur.

Emma Dante s'inspire de travaux corporels poussés lorsqu'elle travaille avec ses acteurs : la mise en scène de la réplique « haiu siti ! » dans *mPalermu*³⁶⁸ en témoigne. Les personnages, sur le point de sortir de la maison, se goinfrent des pâtisseries qu'ils devaient emporter avec eux ; les répétitions étaient particulièrement difficiles pour les acteurs :

Ma un giorno, durante le prove, mentre [Sabino Civillieri] stava per strozzarsi, mi chiese dell'acqua. Era quella la sua poesia. La siccità in gola dopo la crema al cioccolato col rum e la ricotta con la panna e le fragole e la

³⁶⁶ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 114.

³⁶⁷ Toutefois pour *Trilogia degli occhiali* (Milano, Rizzoli, 2011), les textes ont été publiés avant que ne commence la tournée : le processus de publication est dans ce cas totalement différent. Anna Barsotti, « La "Trilogia degli occhiali" di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], cit.

³⁶⁸ L'anecdote est relevée par Anna Barsotti (qui parle d'« un *training* di tortura fisica ») in *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 163-165.

crosta del cannolo... Il miracolo dell'acqua... Sabino disse con un filo di voce l'unica poesia possibile ; la sintesi di Palermo : « Ho sete ! »³⁶⁹.

La scène suivante est justement celle du « Miracolo dell'acqua », où la dimension liquide arrive comme une revanche sur la matière concrète de la nourriture et les personnages non seulement boivent avec avidité, mais de plus ils se baignent, dansent sous l'eau dans une absence totale de pudeur qui les conduit même à se dénuder entièrement. Ici, c'est le corps qui dicte l'évolution du spectacle, l'exultation de l'organisme dans une nécessité vitale (tant pour les personnages que pour les acteurs !) d'un élément fondamental comme l'eau.

L'élaboration de la parole est donc en contact étroit avec la dimension physique de l'acteur. C'est une évidence dans la création de Spiro Scimone : « [...] scrivo come recita un attore, col corpo. Un corpo che si trasforma, per trovare i gesti, le parole, i respiri e i silenzi dei vari personaggi. Il corpo dei personaggi non è astratto, è presente, vibra e vive attraverso la rappresentazione »³⁷⁰. Scimone conditionne par ailleurs l'invention de la parole à la nécessité de créer d'abord le corps du personnage. Dans *Nunzio*, il fallait trouver le corps malade du personnage éponyme, interprété par Sframeli : un corps souffrant d'ouvrier, voûté et lent, secoué par une toux caverneuse, qui a introduit une dimension tragique car ce corps mortifère se heurte à la bonhomie ingénue du personnage³⁷¹.

Même dans la pratique narrative, qui ne semble pourtant requérir qu'une pratique physique réduite³⁷², le corps entre pour une bonne part dans la structure du spectacle ; le récit est ancré au corps de l'acteur-narrateur (dans *Kohlhaas*, en 1990, Baliani³⁷³ rythme l'évocation des chevaux du personnage en tapant des pieds par terre ou bien structure le récit de la mort de celui-ci sur le mime de la pendaison finale, d'un grand effet). Silvia Bottiroli note comme chez Baliani « sia sempre il corpo a raccontare, più ancora della parola detta. La narrazione si sostanzia nel raccontare come una drammaturgia fisica, tutta la corporeità è coinvolta con i suoi linguaggi (mimica, gestica, voce, relazione con lo spazio e con il pubblico) nella tessitura del racconto»³⁷⁴.

³⁶⁹ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 91.

³⁷⁰ Spiro Scimone, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », cit., p. 53.

³⁷¹ Spiro Scimone, « Il corpo nella scrittura teatrale », cit., p. 1.

³⁷² Baliani, Celestini, Enia ont choisi de jouer certains de leurs spectacles assis sur une chaise et ne peuvent donc travailler que sur une gestuelle qui n'inclut pas les déplacements.

³⁷³ Sur Marco Baliani, cf. la monographie que lui a consacrée Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Pieve al Toppo-Civitella in Val di Chiana, Zona, 2005.

³⁷⁴ Silvia Bottiroli, « Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani », in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, cit., p. 33-34.

Mais c'est sans doute Enzo Moscato qui sent le plus la nécessité d'insister sur ce rapport fondamental qui existe entre la parole théâtrale et le corps de l'acteur.

Perché sapete che noi, noi teatranti, siamo schizofrenici : ognuno di noi è in realtà un'assemblea di persone. Una mattina tu, teatrante, ti svegli e dici « Voglio essere questa cosa » ; in questo caso il testo nasce non tanto come una scrittura, ma come un desiderio corporeo. Poi da questo desiderio corporeo, nasce l'esigenza di metterlo su carta³⁷⁵.

Il y a chez Moscato une tendance à penser la parole comme une extension du corps et même comme deux entités qui forment un tout ; vouloir ôter cette « sensualité » à la parole pour en augmenter la charge signifiante, intellectuelle, est une grave erreur au théâtre. La parole devient voix du corps, en plus d'être voix de l'esprit. Le corps et la parole deviennent interdépendants, ils s'expriment l'un l'autre. Le théâtre de parole ne signifie donc pas l'abandon de la dimension corporelle, du geste, au contraire : cette parole prend justement appui sur le corps de l'acteur, c'est-à-dire sur la dimension physique concrète du personnage³⁷⁶.

Si la parole est avant tout corps, qu'elle s'ancre en lui, le contraire est tout aussi vrai, c'est-à-dire que le corps prend appui sur les paroles qui sont prononcées et plus exactement sur la langue dans laquelle elles sont prononcées. Chez les acteurs-auteurs soumis à l'étude, il y a une sensibilité physique au dialecte, comme si le fait de s'exprimer en langue dialectale conditionnait la pratique corporelle : Pasolini lui-même parle de « realtà corporea », « un modo di essere uomini, di guardare, di parlare, di comportarsi, di fare un gesto, di parlare dialettale »³⁷⁷. Tous les artistes qui utilisent le dialecte dans leur théâtre concordent en affirmant que les langues dialectales sont les langues de la matérialité, de la corporéité, en un mot de la réalité. Spiro Scimone montre l'importance de cette corporéité bien particulière du dialecte en rappelant qu'en sicilien (mais aussi dans tous les dialectes méridionaux en général), le « non » ne s'exprime pas tant par la parole que par le claquement de la langue sur les dents et un mouvement du menton vers le haut. Ce geste typique du sud de l'Italie permet à celui qui l'exécute de le charger de sens, en maintenant par exemple les yeux vers le bas en signe de mépris. De la même façon, Davide Enia montre combien le rapport entre le dialecte

³⁷⁵ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

³⁷⁶ Ferdinando Taviani fait justement remarquer qu'il n'est pas pertinent de concevoir d'une part un « *teatro di parola* » et de l'autre un « *teatro del corpo o del gesto* ». Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 12.

³⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, *Volgar'eloquio*, cit., p. 2858.

sicilien et la réalité corporelle est immédiat : il évoque l'expression « mi fa sangue » qui exprime l'attrance violente pour une autre personne : « “mi fai sangue” è il corpo che si protrae verso l'oggetto del desiderio, è la fisicità tutta, identificata nel suo elemento vitale principe, il sangue, che spasima, che trae nuova linfa da quell'incontro visivo, che permette al cuore di pompare. “Mi fai sangue” è direzione urgente del sentimento »³⁷⁸. La dialectalité comme condition de jeu d'acteur a influencé également un metteur en scène comme Angelo Savelli (1951), qui s'inspire justement du corps dialectal de ses acteurs pour créer une dramaturgie *ad hoc* :

A differenza della lingua letteraria, il dialetto è legato al corpo. [...] Io non ho mai scritto in dialetto, io ho trascritto nei miei copioni quello che gli attori dicevano in dialetto. La mia operazione è sempre stata questa : considerare pasolinianamente gli attori, i corpi degli attori come portatori di cultura ; e tra gli elementi caratterizzanti di questa cultura – oltre ai loro gesti, allo loro fisicità, alle loro caratteristiche psicofisiche – va annoverata la loro espressività verbale. Le mie vicende linguistiche si sono dunque evolute negli incontri con gli attori : perché il teatro si fa con il corpo degli attori e non con altre cose³⁷⁹.

À travers ce témoignage d'un metteur en scène non dialectophone, il est possible de se rendre compte de la puissance créatrice de la parole dialectale, qui n'est pas abstraction ou signification pure, mais aussi sensualité, matière modelante et à modeler. « Avere, pertanto, rispetto ad esse [le lingue del teatro], rispetto a questa loro singolare qualità di lingua/corpo, di segno/materia, una curiosità o un'attenzione meramente intellettuale o intellettualistica, può essere fuorviante, pericoloso, e, talvolta, fatale, nel tentare di svelarne la verità »³⁸⁰. Moscato utilise pleinement cet aspect immédiat de la langue dans ses œuvres : c'est un théâtre de corps parlants, vociférants, gémissants qu'il met en scène.

4. Vers une parole solitaire ?

Le théâtre des trente dernières années, pour lequel la définition de « théâtre de parole » se révèle insuffisante, est toutefois traversé par la problématique du langage en crise et continue à interroger une parole qui s'est désintégrée sous l'effet de l'atténuation des valeurs

³⁷⁸ Davide Enia, « La lingua, il dialetto e le forme di racconto », in *Il Patalogo*, 2003, n. 26, p. 217.

³⁷⁹ Angelo Savelli, « Lo strabismo degli orecchi », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, cit., p. 24.

³⁸⁰ Enzo Moscato, « Lingue del teatro, teatro delle lingue », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, cit., p. 92.

positivistes et idéalistes. Le théâtre, comme du reste d'autres formes d'art occidentales tout au long du XX^e siècle, met en scène une parole suspecte, filtre mensonger d'une vie qui ne peut pas s'exprimer pour ce qu'elle est chez Pirandello ; chez Beckett, c'est l'incapacité de faire face au trop-plein de sens qui mine les dialogues où le message ne passe plus et n'est pas suivi de l'action correspondante ; chez Eduardo De Filippo, les personnages s'enferment dans des silences de plus en plus profonds et Carmelo Bene travaille l'épiphanie d'une parole qui est, mais ne signifie pas. Les manifestations de cette crise où l'individu ne parvient plus à exprimer lui-même ou bien exprime une réalité dépourvue de sens, chaotique, avec un langage tout aussi décousu et fragmentaire, sont nombreuses et variées durant le XX^e siècle. On constate qu'elles conduisent essentiellement vers deux solutions : l'aphasie et le monologue³⁸¹. Trois drames beckettians expriment bien cette rupture : le personnage de *La Dernière bande* (1958) s'enferme dans le silence que seule sa voix enregistrée interrompt (autre dégradation de la capacité de parler du personnage), tandis que la parole n'est même pas accordée au protagoniste d'*Acte sans paroles* (1957) ; et Winnie, dans *Oh les beaux jours* (1961), comble ses sinistres journées enterrée dans un trou en bavardant vainement avec Willie, qui ne lui répond jamais.

4.1. La parole monologique

La destruction progressive de la structure dialogique a été mise au jour par Peter Szondi comme l'un des aspects qui caractérisent le théâtre occidental de la fin du XIX^e. « La crise que subit, vers la fin du dix-neuvième siècle, le drame, la forme poétique de l'événement interhumain dans sa présence, a pour origine la transformation thématique qui remplace les éléments de cette triade de concepts par leurs contre-concepts »³⁸². Pour le dire autrement, les trois composantes principales du drame moderne (à partir de la Renaissance) qui sont l'action (« événement »), le dialogue (« interhumain ») et le présent dramatique continu – puisque futur et passé sont tous deux contenus dans le drame lui-même³⁸³ – (« dans sa présence »)

³⁸¹ Cf. le chapitre « La crisi del dialogo e l'emergenza del monologo » in Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 187-241.

³⁸² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 63.

³⁸³ « Le drame étant toujours primaire, le temps où il se déroule est toujours le présent. Il n'est pas statique pour autant ; mais le déroulement dramatique du temps est particulier : le présent s'écoule et devient du passé, mais en temps que tel il cesse d'être présent. Le présent s'écoule en provoquant un changement, parce qu'un nouveau présent se dégage de l'antithèse. Le drame se déroule selon une suite absolue de présents. Il se porte garant de son propre absolu, il crée son propre temps ». Ibid., p. 16.

sont de plus en plus remis en cause à la fin du siècle. Szondi observe en effet chez les différents auteurs qu'il étudie une dégradation dialogique qui passe, chez Tchekhov par exemple, par l'introduction progressive de discours de type monologique à l'intérieur de dialogues qui perdent leur importance.

L'œuvre n'existe que par ces auto-analyses résignées qui font que presque tous les personnages ont l'occasion de s'exprimer individuellement, elle n'est écrite que pour elles. Ce ne sont pas des monologues au sens traditionnel du terme. Ils n'ont pas pour source la situation, mais la thématique. [...] Les paroles sont prononcées au beau milieu des gens et non dans l'isolement. Mais elles isolent celui qui les prononce. Presque insensiblement, le dialogue inconsistant devient monologue consistant³⁸⁴.

La parole théâtrale évolue donc vers un dépassement de la structure dialogique traditionnelle. En remettant en cause cette structure, on va vers un bouleversement de la forme du drame moderne. Il faut en effet rappeler que l'énonciation théâtrale se fonde sur un échange de répliques préétabli entre différents personnages, qui pourtant feignent la spontanéité ; mais derrière l'émetteur A (le personnage), il y a un émetteur A' (l'auteur) qui s'adresse à un récepteur B' (le spectateur) par-delà le récepteur explicite B (le second personnage)³⁸⁵. Giovanni Nencioni parle d'un discours « calzante e pulito », où les marques de la conversation réelle comme les redondances, les réticences, les improvisations, les

³⁸⁴ Ibid., p. 31-32.

³⁸⁵ Ce schéma basique de la circulation de la parole montre comment fonctionne la communication au théâtre. On le retrouve par exemple chez Pietro Trifone : « I messaggi espliciti che i personaggi si scambiano all'interno della scena sono fittizi e hanno la funzione di mediare i messaggi impliciti dell'autore al pubblico. Di qui l'ambiguità di un tipo di discorso che è quasi un "dire a nuora perché suocera intenda", nel senso che in esso s'intersecano due circuiti comunicativi di natura e di rango diversi [...] » (Pietro Trifone, « L'italiano a teatro », cit., p. 82-83). « Chaque réplique, de ce fait, a une valeur double : elle est apparemment dite pour un ou des interlocuteurs qu'elle doit renseigner, questionner, indigner, séduire, etc., mais en réalité pour des auditeurs silencieux qu'elle feint pourtant d'ignorer » (Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, cit., p. 255). Cet aspect communicatif de l'art dramatique a été remis en question à la fin des années soixante par le sémiologue Georges Mounin, qui préférait parler de « relation » entre les émetteurs du spectacle et le spectateur, car les émetteurs sont toujours les mêmes et le destinataire, le public, ne peut répondre au message par le même canal et avec le même code (le théâtre lui-même) ; Mounin proposait alors l'idée de « stimulus », puisqu'il ne s'agit pas de « dire » quelque chose au spectateur, mais d'agir sur lui à travers tous les langages spectaculaires : « La représentation théâtrale apparaît alors comme un réseau de relations très complexes entre scène et salle, dont la meilleure image graphique serait la partition du chef d'orchestre : à chaque instant, sur différents plans (texte, jeu de l'acteur, éclairage, jeu des taches colorées, costumes sur fond, évolution, etc.), des stimuli sont produits : linguistiques, visuels, lumineux, gestuels, plastiques (...). La "signification" d'une pièce de théâtre est beaucoup plus loin de la signification d'un message purement linguistique qu'elle ne l'est de la signification d'un événement » (Georges Mounin, « La communication théâtrale », in *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 92-94). Mais cette affirmation a ensuite été critiquée en particulier par Anne Ubersfeld, qui ne juge pas nécessaire d'utiliser le même code pour communiquer. Le spectateur répond au message reçu par ses propres moyens, c'est-à-dire le rire, l'applaudissement, le silence, le soupir et ainsi de suite. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, cit., p. 20-21.

interjections sont absentes. Tout est prévu par l'auteur ou le metteur en scène : « Il parlato scenico è dunque, nella nostra fattispecie, un parlato programmato, al quale possiamo applicare senza scrupolo l'attributo di "recitato", perché s'intenda nel senso della esecuzione di un parlato programmato »³⁸⁶. Le dialogue théâtral du point de vue de l'acteur n'est pas un échange d'informations, mais une structure rigide du drame qui lui assigne les moments où il doit parler. Il est gouverné par un principe de concaténation bien plus efficace que dans la vie réelle, où il n'y a pas toujours une grande pertinence dans l'enchaînement des interventions et où bien des silences non significatifs peuvent parasiter le discours. Au théâtre en revanche, la progression se fait le long de la concaténation des répliques. Mais l'image de la chaîne révèle aussi l'aspect contraignant de cette organisation de la parole : c'est finalement une forme d'institution qui ôte à l'interprète la liberté d'agir sur scène comme il le voudrait. Le dialogue est créateur de hiérarchies au niveau de sa réalisation mais en induit aussi une autre à l'intérieur même du drame :

La base du dialogue, c'est le *rapport de force* entre les personnages, cette formule étant entendue dans son sens le plus large : le rapport d'amour peut aussi être un rapport de domination, désirer, c'est être demandeur donc en position d' « infériorité » par rapport à celui qui détient l'objet du désir. De là tout un jeu dans la constitution de ces rapports de force qui déterminent les conditions d'exercice même de la parole³⁸⁷.

C'est justement contre cet aspect en quelque sorte tyrannique du dialogue, qui établit les rapports entre les personnages mais aussi le mode d'agir de l'acteur, que se dresse le théâtre de Carmelo Bene, qui opère une véritable annulation des « éléments de pouvoir ».

Dans les trois cas précédents [*Roméo et Juliette*, *S.A.D.E.*, *Richard III*], ce qui est soustrait, amputé ou neutralisé, ce sont les éléments de Pouvoir, les éléments qui font ou représentent un système du Pouvoir : Roméo comme représentant du pouvoir des familles, le Maître comme représentant du pouvoir sexuel, les rois et les princes comme représentants du pouvoir d'État. Or, les éléments du pouvoir dans le théâtre, c'est à la fois ce qui assure la cohérence du sujet traité et la cohérence de la représentation sur scène. C'est à la fois le pouvoir de ce qui est représenté et le pouvoir du théâtre lui-même. En ce sens, l'acteur traditionnel a une antique complicité avec les princes et les rois, le théâtre, avec le pouvoir : ainsi Napoléon et Talma. Le pouvoir propre du théâtre n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans le théâtre, même si c'est une représentation critique. Or CB se fait une autre conception de la critique. Quand il choisit d'*amputer* les éléments de pouvoir, ce n'est pas seulement la matière théâtrale qu'il change, c'est aussi la forme du théâtre, qui

³⁸⁶ Giovanni Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », cit., p. 175.

³⁸⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, cit., p. 210.

cesse d'être « représentation » en même temps que l'acteur cesse d'être acteur. Il donne libre cours à une autre matière et à une autre forme théâtrales, qui n'auraient pas été possibles sans cette soustraction³⁸⁸.

Ce bouleversement des rapports de force au théâtre semble donc changer de façon notable le concept même de conflit, moteur de l'action théâtrale³⁸⁹, qui est justement ce qui caractérise, pour Hans-Thies Lehmann, le théâtre post-dramatique. Les discours politiques de moins en moins incisifs, l'incapacité à « identificare gli agenti delle azioni sociali » font que le conflit direct et frontal n'a plus la même pertinence dans la forme dramatique actuelle³⁹⁰. Dans le théâtre des trente dernières années, la parole monologique occupe une place importante dans des formes dramatiques qui s'adaptent à cette solitude théâtrale. La tendance du *performer monologante* naît de là. Anna Barsotti distingue trois catégories de *performers* :

È il genere *in fieri* del racconto drammatizzato, con nessi e articolazioni dialogiche interni, che diventa pratica della voce e del corpo, suono e immagine. Di questo genere – che fa capo, in modi diversi, sia a Eduardo, sia a Fo – esiste un versante *narrativo*, da Marco Baliani (del 1950) a Marco Paolini (del '56) a Laura Curino (del '62) ; un versante *comico*, da Alessandro Benvenuti (del 1950) e Roberto Benigni (del '52) a Massimo Troisi (del '53), a Paolo Rossi (del '55), ma anche *tragicomico* con Enzo Moscato (del 1948)³⁹¹.

Ces *performers* jouent avec les conventions théâtrales traditionnelles : seuls en scène, ils construisent un rapport renouvelé avec les spectateurs, soit qu'ils s'adressent directement à eux (comme le font Paolini ou Curino), soit qu'ils s'inventent un interlocuteur absent à qui adresser le discours (Moscato dans la pièce *Compleanno* (1992), Enia, Celestini). Malgré cette ouverture en direction du public, on ne peut pas parler de « dialogue avec le public »³⁹². L'interaction avec celui-ci tient en réalité davantage des techniques qui permettent à l'acteur de justifier le fait qu'il parle seul : le *performer* feint de dialoguer pour mieux monologuer.

³⁸⁸ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 93-94.

³⁸⁹ Szondi parle en ce sens d'un « refus de l'action et du dialogue – ces deux catégories les plus importantes de la forme dramatique » à propos du théâtre de Tchekhov. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, cit., p. 31.

³⁹⁰ C'est l'analyse qu'en fait Hans-Thies Lehmann lorsqu'il introduit la notion de théâtre post-dramatique. « È abbastanza facile comprendere che ci troviamo ancora in un'epoca di pesanti conflitti, e che i conflitti sono veramente alla base della coesistenza sociale, ma la loro natura si è talmente modificata che anche la situazione più conflittuale non trova più modo di rispecchiarsi nella forma drammatica della collisione ». Hans-Thies Lehmann, « Cosa significa teatro postdrammatico ? », in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, cit., p. 4-5.

³⁹¹ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 188.

³⁹² Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, cit., p. 24-25.

L'introduction de la dimension « épique » dans le drame constitue une des tendances les plus importantes dans le théâtre récent ainsi que l'une des raisons qui met en crise le drame moderne. Le théâtre épique de Bertolt Brecht se fonde sur l'opposition entre sujet et objet, c'est-à-dire « l'auto-aliénation de l'homme dont la vie propre s'est réifiée »³⁹³ : le *Verfremdungseffekt* incite les spectateurs à retrouver un début d'étrangeté par rapport à l'action, aux personnages, car le drame doit rendre étrange ce qui semblait au contraire évident. L'action est alors interrompue par différents éléments scéniques (chansons, extraits narratifs, panneaux) et une participation active est demandée au spectateur. C'est encore à cette dimension épique que se réfère la critique la plus récente lorsqu'elle parle de « *performance epica* » comme « spettacoli in cui l'attore solo costruisce l'evento comunicando al pubblico »³⁹⁴ pour désigner les tendances actuelles du spectacle fondé sur l'acteur qui monologue³⁹⁵.

Outre le fait qu'elle induit une nouvelle relation avec le public, la tendance au monologue est la forme dramatique qui s'adapte le mieux à un état de solitude toujours plus grand dans une société qui prône les valeurs de l'individualisme, de la victoire à tout prix, du bonheur ostentatoire, tandis que les personnes sont seules. Des personnages isolés dans leur propre monde, donc, dans leur propre passé, dans leurs propres rêves irréalisables, comme dans un cocon à la fois protecteur et source d'aliénation. La dramaturgie d'Annibale Ruccello (1956-1986), en particulier illustre bien cet aspect sinistre du monologue. Dans son théâtre, il s'agit la plupart du temps de femmes mal à l'aise entre une situation de soumission à l'homme et une émancipation qui les laisse terriblement seules. Elles finissent par dialoguer avec des fantômes, dans des bavardages apparemment futiles mais qui s'avèrent être en réalité les derniers remparts contre le silence et donc contre la mort. C'est le cas d'Anna Cappelli dans le drame éponyme (1986), de Maria dans *Telefonata, ovvero Piccola tragedia minimale* (1986) – deux textes courts qui sont justement des monologues – mais surtout du travesti

³⁹³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, cit., p. 102.

³⁹⁴ Gerardo Guccini, « Editoriale », in *Prove di drammaturgia*, décembre 2005, n.2, p. 3.

³⁹⁵ Hans-Thies Lehmann reconnaît dans cette relation renouvelée avec le spectateur un aspect fondamental du théâtre post-dramatique : « È infatti fondamentale, per gran parte del teatro postdrammatico, evidenziare enfaticamente quello che potremmo chiamare *l'asse del teatro*, intendendo con tale espressione quella linea di contatto che si stabilisce tra l'attore, o colui che agisce, e il pubblico. Linea assolutamente predominante rispetto *all'asse della messa in scena*, cioè al dialogo fra i protagonisti che avviene all'interno del dramma realizzato. Può trattarsi di una relazione conflittuale, polemica o provocatoria, di un dibattito virtuale o anche reale, di momenti di lotta e opposizione ; oppure può essere un contatto festoso, com'è proprio del teatro pop ». Hans-Thies Lehmann. « Cosa significa teatro postdrammatico? » cit., p. 6.

Jennifer dans *Le cinque rose di Jennifer*, qui, exilé dans un nouveau quartier de la lointaine périphérie napolitaine, attend l'hypothétique appel de son amant et qui converse paresseusement au téléphone avec ceux qui se trompent de numéro. Il s'agit d'une dramaturgie de marginaux, d'êtres au ban de la société.

À l'intérieur du noyau-drame, la mécanique s'est grippée après des siècles de répliques logiquement enchaînées³⁹⁶. Le discours monologique n'est plus un moment de pause où le personnage délibère avec lui-même sur la progression de l'action. Les rôles se confondent : la situation d'énonciation devient floue et la question « qui parle ? » ne cesse de se poser. En effet, l'intégrité du personnage se dégrade (il est parfois simple « narrateur ») et c'est une voix supplémentaire qui s'y substitue, qui est peut-être celle de l'acteur, dont le rôle (interprète ou auteur) est ambigu : dans *Compleanno* d'Enzo Moscato, il est clair que derrière le personnage de travesti solitaire (qui rappelle à la fois toutes les figures de *femmeniello* chez Moscato mais aussi celles tragiquement solitaires dans la dramaturgie d'Annibale Ruccello), il y a le chant funèbre que Moscato offre à son ami Ruccello, disparu prématurément. Remplir le silence et le vide par sa propre voix, en la convertissant sans cesse dans des voix autres, a quelque chose de profondément lié à la mort, à la convocation des voix absentes : « Lo so, mi sa che il nostro delirare in voce è un differire la morte » dit Carmelo Bene, « che noi si muore appena abbiamo smesso di parlare, appena abbiamo smesso l'illusione d'essere nel discorso »³⁹⁷.

4.2. La parole conversationnelle

Dans les drames contemporains avec plusieurs personnages, il existe aussi une autre modalité qui dégrade la puissance de la parole en la rendant comme inoffensive : il s'agit de la conversation. Un tel traitement de la parole – qui consiste en un dialogue affaibli – apparaît déjà chez Szondi parmi les tentatives de sauver le drame moderne³⁹⁸. Mais Szondi remarque très vite que la conversation ne remplit pas les mêmes fonctions que le dialogue ; au contraire, elle en est une voie sans issue :

³⁹⁶ La forme monologuée a aussi ses équivalents en littérature, particulièrement dans le *Stream of Consciousness*, dans l'écriture automatique, où l'intimité de l'auteur s'écrit dans une perspective où l'altérité devient secondaire.

³⁹⁷ Carmelo Bene, « Quattro momenti su tutto il nulla. 1° momento : il linguaggio » [en ligne], cit.

³⁹⁸ « La pièce de conversation domine la dramaturgie européenne, notamment anglaise et française, depuis la seconde moitié du 19^{ème} siècle. [...] Les pièces de conversation tournent autour de questions comme le droit de vote des femmes, l'amour libre, le droit au divorce, la mésalliance, l'industrialisation, le socialisme ». Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, cit., p. 75.

En flottant entre les hommes au lieu de tisser des liens entre eux, la conversation n'engage plus rien. Le dialogue dramatique est irrévocable et lourd de conséquences dans chacune de ses répliques. Comme chaîne causale, il constitue sa propre temporalité et se détache ainsi du déroulement temporel. D'où le caractère absolu du drame. Il en est autrement de la conversation. Elle n'a pas d'origine subjective, et pas de but objectif : elle ne conduit pas plus loin, ne se prolonge dans aucune action. C'est pourquoi elle n'a pas non plus de temps propre ; elle participe au cours « réel » du temps. N'ayant pas d'origine subjective, la conversation est incapable de définir les hommes. De même que son thème est une citation empruntée aux problèmes du jour, elle cite, dans les personnages, des types de la société réelle. [...] N'engageant à rien, la conversation ne peut mener à l'action³⁹⁹.

Szondi souligne donc le caractère intransitif de la conversation : il s'agit d'un échange de paroles qui n'amène à rien, qui ne définit ni action ni personnage. Szondi illustre le caractère vain de la conversation avec l'exemple de *En attendant Godot* (1952)⁴⁰⁰, pièce qui a par ailleurs été interprétée par Scimone et Sframeli au début de leur parcours (en 1994) et qui entre parfaitement en résonance avec la dramaturgie des deux artistes, fondée justement sur des échanges de type conversationnel. Les personnages qui pratiquent cet échange voient leurs contours devenir indéterminés : il y a une « multiplication des voix éparses et non identifiées »⁴⁰¹. Ces voix, privées de contenu, tournent à vide et résonnent pour elles-mêmes. Il n'y a plus de hiérarchies ou de rapports de force, presque plus de relations mais plutôt des *mises en présence* d'entités qui scandent le temps qui passe avec une parole qui se libère de sa fonction illocutoire et aussi en quelque sorte de celle de mot d'ordre aussi. La conversation « met définitivement fin à l'illusoire existence de personnages qui seraient tout à la fois producteurs et maîtres de leur parole. Placé en aval du texte, le personnage n'est plus qu'une figure – parfois un fantôme énigmatique – à laquelle elle donne d'autant plus de force qu'elle ne semble pas l'avoir prévue et déterminée »⁴⁰².

³⁹⁹ Ibid., p. 75-76.

⁴⁰⁰ « Aspirant toujours à l'abîme du silence, mais sans cesse arrachée à lui à grand' peine, la conversation minée, parvient, dans un espace métaphysique vacant, qui donne de l'importance à tout ce qui le remplit, à dévoiler "la misère de l'homme sans Dieu" ». Ibid., p. 76-77.

⁴⁰¹ Arnaud Rykner, Jean-Pierre Ryngaert, « Conversation », in Jean-Pierre Sarrazac (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 56.

⁴⁰² Ibid., p. 57-58.

4.3. Le discours indirect libre

Au-delà du monologue et de la conversation, on peut également penser à une autre forme de discours, qui rend compte aussi de la désobjectivation à l'œuvre dans le théâtre du XX^e siècle, prélude à un théâtre de voix. En effet, Pier Paolo Pasolini opère⁴⁰³, pour la littérature, une distinction dans la relation entre l'auteur et son personnage : soit l'auteur « revit » les pensées de son personnage mais sans la langue de son personnage, c'est-à-dire en faisant abstraction de sa différence sociale (impardnable pour le poète), soit en créant un personnage similaire à lui, qui utilise donc naturellement la même langue : c'est ce qui crée le monologue intérieur. Mais l'auteur peut aussi « revivre » les pensées de son personnage en adoptant aussi sa langue : en se projetant dans un univers socio-linguistique qui n'est pas le sien. Il ne s'agit alors pas de la langue d'un individu en particulier (idiolecte) mais d'un personnage typique, représentant d'une classe de parlants. Le poète cite le nom de Verga et sa capacité à s'immerger dans le petit monde d'Acì Trezza, en faisant de la parole de chaque personnage la voix d'une choralité diffuse.

Le discours indirect libre – puisque c'est de lui dont il s'agit – est, selon Bakhtine, la « convergence interférentielle de deux discours orientés différemment du point de vue de l'intonation »⁴⁰⁴ : il devient donc l'espace ouvert à une multiplication des voix à l'intérieur d'un même discours. Des voix qui ne sont pas similaires, pas placées sur le même plan, car discours rapporteur et discours rapporté ne proviennent pas de la même source, certes, mais aussi parce que précisément le discours indirect libre suppose la réutilisation d'une langue différente⁴⁰⁵. C'est dans cet interstice que se crée la notion d'étrangeté : rendre étrange la langue qu'à la fois je cite et je fais mienne, qu'à la fois j'éloigne et j'assume. Les acteurs-auteurs qui travaillent la désincarnation des voix en puisant dans la langue dialectale ne font pas autre chose que de projeter leur création vers les limites, les zones marginales, en adoptant une langue qui provient de ces milieux et les exprime, parfois même jusqu'au cri. La situation est d'autant plus complexe que ces acteurs-auteurs sont eux-mêmes en situation de

⁴⁰³ Pier Paolo Pasolini, « Intervento sul discorso libero indiretto », cit., p. 85-107.

⁴⁰⁴ Mikhaïl Bakhtine, « Discours indirect, discours direct et leurs variantes », dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 189.

⁴⁰⁵ « Invece, sempre al limite, il “discorso libero indiretto” non può che essere scritto in una lingua sostanzialmente diversa da quella dello scrittore ; non prescindendo da un certo naturalismo, o almeno da una certa conoscenza scientifica dell'altra lingua ; e la poesia, in quanto lirismo o espressività, nasce dalla contaminazione, nell'urto tra due anime, talvolta profondamente diverse ». Pier Paolo Pasolini, « Intervento sul discorso libero indiretto », cit., p. 95-96.

diglossie et que cette langue dialectale est aussi la leur, au même titre que la langue italienne soutenue qu'ils utilisent dans leurs écrits, dans leurs conférences (on pense en particulier à Moscato qui possède une maîtrise et une créativité dans la langue italienne littéraire remarquable). Encore une fois, il importe que la langue et d'autant plus celle théâtrale, soit mise en tension. Cette contamination, remarque encore Pasolini, s'est toujours produite dans la littérature entre langue haute et langue basse⁴⁰⁶ et il cite l'exemple de Dante comme premier opérateur de discours indirect libre dans la littérature italienne. On retrouve donc cette « linea a serpentina », qui fait que la parole, en particulier pour le théâtre, doit opérer ces constantes allées et venues entre les mots et entre les parlants, mettant l'espace linguistique en constant déséquilibre, l'idée étant que le locuteur n'est plus seul à parler, que sa voix n'est plus monologique. « [...] dans les limites d'une seule et même construction linguistique, on entend résonner les accents de deux voix différentes »⁴⁰⁷.

Or, le discours indirect libre amène encore plus loin si l'on creuse cette idée de la multiplicité des voix. Celle-ci est en réalité présente dans tout acte d'énonciation, selon Gilles Deleuze⁴⁰⁸, car le langage ne s'établit pas entre quelque chose de vu et quelque chose de dit mais va toujours d'un dire à un dire⁴⁰⁹. Le langage exprime toujours une voix ou plusieurs voix précédentes : il y a « toutes sortes de voix dans une voix, toute une rumeur, glossolalie »⁴¹⁰. Il y a donc un doute qui pèse sur l'instance qui dit « je » : il faut plutôt penser une énonciation qui n'est pas individuelle, mais qui est au contraire agencement collectif. « La littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous désaisit du pouvoir de dire “je” [...] »⁴¹¹. Il n'y a donc pas de subjectivation réelle du discours,

⁴⁰⁶ Ibid., p. 92.

⁴⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, « Discours indirect libre en français, en allemand et en russe », in *Le Marxisme et la philosophie du langage*, cit., p. 198.

⁴⁰⁸ Il évoque le discours indirect libre en ces termes, en donnant un exemple : « Sappiamo che il discorso indiretto libero (molto ricco in italiano, tedesco e russo) è una forma sintattica singolare : consiste nell'insinuare in un enunciato che dipende da un soggetto d'enunciazione dato un altro soggetto d'enunciazione. “Mi accorsi che lei stava per partire. Lei avrebbe preso tutte le preoccupazioni per non essere seguita...” : il secondo “lei” è un nuovo soggetto d'enunciazione emergente nell'enunciato che dipende da un primo soggetto “io”. Perché ogni soggetto d'enunciazione ne contiene altri che parlano ciascuno la propria lingua, l'una nell'altra ». Gilles Deleuze, « Una nuova stilistica », préface à Giorgio Passerone, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 1991, p. 9-10.

⁴⁰⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 97.

⁴¹⁰ Ibid., p. 97.

⁴¹¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, cit., p. 13.

ni d'individu. Le discours direct (la subjectivation momentanée) ne provient en réalité que d'un fragment de masse détaché de l'agencement collectif⁴¹².

Au théâtre, le discours indirect libre est la capacité à faire entendre plusieurs voix dans la voix de l'acteur car le personnage déssubjectivé est à son tour extrait d'une multitude dont il véhicule les énoncés. À travers l'acteur (et non plus depuis lui) passent les voix d'une rumeur qui dépasse son personnage ; la voix sonore de l'acteur se déploie alors sur plusieurs strates qui explorent les intonations, le rythme, le chant. Ce n'est plus « quelqu'un parle » mais « ça parle ». « Écrire, c'est peut-être amener au jour cet agencement de l'inconscient, sélectionner les voix chuchotantes, convoquer les tribus et les idiomes secrets. [...] Mon discours direct est encore le discours indirect libre qui me traverse de part en part, et qui vient d'autres mondes ou d'autres planètes »⁴¹³. Le discours semble se déterritorialiser, il n'appartient plus à l'énonciateur mais rend compte au contraire d'une reterritorialisation sur une choralité en variation continue. L'acteur⁴¹⁴, deviendrait donc le passage de l'« énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs, qui ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain »⁴¹⁵.

L'acteur n'est plus pris dans la dialectique du dialogue⁴¹⁶ mais se fait répétiteur de voix, en prenant la langue dans un devenir constant, vers son propre devenir à lui (devenir-marginal). Le langage n'est donc plus représentation (qui présuppose la fixité, le statut des choses) mais acte, car fait *devenir* constamment les objets évoqués. C'est une nouvelle transitivité qui se met en place, très différente de celle liée à l'évolution d'une action dramatique. Non plus *fabula agenda* (le texte dramatique) ni *fabula acta* (la réalisation effective de ce texte)⁴¹⁷ mais *fabula agens*, où c'est l'acteur qui est agi par la parole elle-même. Carmelo Bene le dit très bien, en expliquant avoir rompu une fois pour toutes avec le « discours » :

⁴¹² Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 106.

⁴¹³ Ibid., p. 107.

⁴¹⁴ Comme l'auteur littéraire, puisque c'est de celui-ci dont il est question dans le texte de Deleuze.

⁴¹⁵ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, cit., p. 15.

⁴¹⁶ « Anzitutto è necessario superare ogni tipo di concezione personologica del linguaggio con l'idea di una sua centratura interiore della lingua che rinvia, forzatamente, a una distribuzione dei ruoli, a una ripartizione armonica del discorso. Si forma così il quadro figurativo dell'enunciazione che ha bisogno di due figure in correlazione continua, una alla sua origine, l'altra alla fine : in un rinvio reciproco, esse costituiscono la struttura del dialogo, subordinato al rapporto dominante con l'Ego, centro dell'enunciazione, che si ripiega sul soggetto d'enunciato, in un processo chiuso tra due termini ». Giorgio Passerone, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 1991, p. 43.

⁴¹⁷ Distinction que l'on retrouve dans Giovanni Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », cit., p. 179.

Siamo quel che ci manca, da per sempre. [...] È straripato che il discorso non appartiene all'essere parlante. Lo so, mi sa, l'essere il nulla dunque noi non ci apparteniamo. Quando crediamo ad essere noi a dire, *siamo detti*. [...] Altro non resta che in tutto abbandono lasciarsi comprendere dal discorso, senza appunto la nostra volontà di intenzione⁴¹⁸.

Dès lors, on n'est plus dans un système de relation entre les personnages ou entre les acteurs et leur personnage, qui sont « voci, concretezza di voci, cioè di modi d'esistenza esteriori a ogni anima individuale »⁴¹⁹ mais il faut plutôt penser le plan du langage théâtral comme une surface mouvante, sans début ni fin, où la langue est en devenir, mise en état de variation continue.

Le théâtre à partir des années quatre-vingts puise donc ses solutions organisationnelles, dramaturgiques et scéniques dans différentes influences qui proviennent soit du passé récent, dans les expériences néo-avant-gardistes, ou dans la pratique de l'acteur typiquement italienne, soit de suggestions culturelles apparues pendant le XX^e siècle. Un théâtre de parole mais pas seulement : un théâtre du corps, d'un corps de plus en plus seul et qui exprime cette solitude à travers un discours qui s'est transformé, qui repeuple l'existence de voix, dans l'attente ou dans l'espoir de pouvoir, peut-être, retrouver un échange avec quelqu'un. Parler, évoquer, mais pas comme avant : la façon de s'exprimer au théâtre, d'exprimer l'être a changé, car la parole est entrée en crise dans la société contemporaine. La tendance commune à tout le théâtre italien récent est celle du plurilinguisme : la dramaturgie actuelle tend à proposer dialectes théâtraux ou à expérimenter de nouvelles langues, dans une poétique de la fragmentation et de la contamination qu'il faut garder à l'esprit. L'hypothèse peut donc être formulée selon laquelle cette expérimentation, agissant non seulement sur le langage (parole/corps/silence), non seulement sur la parole et son organisation (monologue/acteur seul), mais aussi sur la langue – et même sur les langues – est une réponse originale et absolument particulière à l'Italie au problème plus vaste de la mise en question du langage dans le théâtre contemporain. Le théâtre italien continue à parler mais c'est justement l'instrument de la langue qui doit être expérimenté et interrogé. Que dit-on de plus si l'on utilise une autre langue ? L'Italie possède une multitude de langues qui sont comme autant de façons de voir le monde. Mais un écart de plus en plus grand s'est creusé

⁴¹⁸ Carmelo Bene, « Quattro momenti su tutto il nulla. 1° momento : il linguaggio » [en ligne], cit.

⁴¹⁹ Giorgio Passerone, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, cit., p. 30.

entre une société qui court vers le progrès et des langues qui restent ancrées à des territoires et des cultures sur le point de disparaître. La dramaturgie italienne semble avoir fait le choix de récupérer ces langues pour les travailler de l'intérieur, les confronter avec la réalité, les salir, les contaminer, les user, les exalter sur ce qui est une présentation (et non re-présentation) puissante du monde : la scène théâtrale.

CHAPITRE 5. MARCO PAOLINI ET LA VÉNÉTIE : UNE LANGUE À ENTRÉES MULTIPLES

Le parcours de Marco Paolini, acteur-auteur originaire de Belluno, depuis ses débuts à Trévise et dans la compagnie théâtrale Tag de Mestre, est parsemé de changements de direction, de détours, de digressions et de remises en jeu dont l'étiquette d'acteur de « théâtre civil » qui lui a été attribuée, ne rend pas compte. Le cheminement de Paolini est en effet une construction artistique aussi bien que personnelle, qui varie au gré de l'intérêt de l'acteur pour une histoire, une industrie, une ville, un auteur. Travailleur consciencieux et méticuleux, il appartient à la catégorie des coureurs de fond, qui prennent le temps dont ils ont besoin pour récolter des matériels, les étudier, se les approprier pour finalement tirer des méandres dans lesquels ils se sont perdus non pas une conclusion ferme et définitive mais précisément un voyage, un itinéraire. Chaque spectacle est le résultat de ce corps à corps avec des univers toujours différents que l'acteur se propose de présenter sur scène. Au-delà des oraisons civiles qui ont marqué la mémoire de nombre de spectateurs et téléspectateurs italiens, le travail de Paolini se fonde sur un regard critique porté sur la réalité qui l'entoure et en particulier celle de la Vénétie : une région (que l'acteur étend souvent jusqu'à Trieste) incubatrice du cauchemar de Pasolini, prise entre une frénésie de développement économique et social et un repli identitaire éperonné par des velléités politiques communautaristes. Dès lors, le défi pour tout artiste issu de cette région et qui entend en défendre la richesse culturelle, est de trouver non seulement la matière pour la mettre en scène, mais aussi la langue : le grand foyer du théâtre vénitien ayant peu à peu périclité après Carlo Goldoni, comment retrouver la puissance théâtrale d'une langue désormais peu entendue ? La réflexion sur ce territoire, à la fois haï et aimé, toujours sujet de questionnements, ainsi que sur ses langues dialectales, est la pierre angulaire de la création de l'acteur et sous-tend tout regard porté au-delà de ce Nord-est originel.

1. Un itinéraire évitant les sentiers battus

Pour une bonne partie de la critique et des spectateurs italiens, le nom de Paolini est associé principalement à trois notions : théâtre de narration, oraison civile, *Vajont*. En effet, c'est avec le spectacle *Vajont, 9 ottobre '63*, créé en 1994, puis retransmis à la télévision le 9 octobre 1997, en direct du barrage du Vajont (province de Belluno), que Paolini a fait connaître son travail, aussitôt associé pour tous les téléspectateurs ce soir-là, à la pratique d'un théâtre narratif, sans fiction ni action dramatique.

1.1. Le théâtre de narration : rappel

Le théâtre de narration est apparu dans les années quatre-vingts et s'est affirmé sur les scènes nationales et auprès du public dans les années quatre-vingt-dix. Il constitue l'une des directions du théâtre de recherche de ces dernières années ; c'est une forme théâtrale spécifique à l'Italie car elle ne semble pas avoir d'équivalent, à la même échelle, ailleurs que dans la péninsule⁴²⁰. Il faut également noter que le théâtre de narration attire un large public⁴²¹, notamment grâce à une pratique des représentations hors des lieux théâtraux habituels (sur les lieux-mêmes des histoires évoquées, dans les écoles, les bibliothèques, les sites industriels, etc.) mais aussi et surtout par l'exploitation de différents canaux de diffusion : les spectacles sont retransmis en direct à la télévision, le texte est publié ainsi que le *diario* du spectacle et le support vidéo⁴²². Rappelons ici les éléments récurrents qui caractérisent ce théâtre.

Le « théâtre de narration », appellation que la plus grande partie des acteurs qui le pratiquent ne reconnaissent pas, est fondé d'une part sur la récupération du primat de la parole

⁴²⁰ C'est ce que constate aussi Jean-Louis Colinet, directeur du Théâtre National de la Communauté française de Belgique à Bruxelles depuis la saison 2005-2006 (théâtre qui accueille régulièrement les productions de Celestini, autre acteur-narrateur) : « Je pense que ce que fait Ascanio appartient à une lignée théâtrale qui n'existe qu'en Italie : *il racconto*. On me dit "Celestini, c'est un conteur". Non, un conteur c'est autre chose. *Il racconto*, c'est quelqu'un qui raconte. *Il racconto* ça veut dire "le récit". Il y a en Italie quelques artistes qui pratiquent cela ; je pourrais vous en citer six ou sept. En France, il y en a très peu ». Jean-Louis Colinet, « Moi je n'ai pas l'impression d'avoir vu des spectacles distincts », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011, p. 117.

⁴²¹ Simone Soriani note, pour ce théâtre, l'intérêt d'un public différent de l'« *uditorio borghese* » d'un théâtre de consommation culturelle et de celui des « spectateurs de profession », c'est-à-dire les organisateurs culturels, les travailleurs du monde du spectacle, les critiques, les étudiants, les enseignants, à qui s'adresse en général le théâtre de recherche. Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 21.

⁴²² On citera à ce propos les éditions Donzelli, la collana *Einaudi Stile Libero* (livres, DVD, VHS) et aussi la collana *Teatro incivile de l'Unità* (imaginée par Rossella Battisti et Mario Perrotta, en collaboration avec l'Università degli studi di Udine).

sur toute autre forme de langage scénique et d'autre part sur le choix de privilégier une parole de l'acteur seul, qui introduit dans son discours monologique une multitude de voix qui racontent un ou plusieurs récits. Il ne peut pas se définir comme « mouvement » car il n'a jamais fait l'objet de manifeste ou de regroupement d'artistes (même si les collaborations existent, bien que rares). Le théâtre de narration résulte davantage de la convergence, au même moment, de volontés d'acteurs souhaitant travailler seuls à la récupération d'une parole qui s'appuie sur des événements historiques liés à la mémoire d'une ville ou d'une région.

Historiquement, la narration sur scène remonte aux origines du théâtre et apparaît dans les pièces antiques à certains moments-clé, tels que l'arrivée du messager, le discours du chœur, le récit d'un événement survenu hors de la scène. En Italie, le théâtre de narration se développe après la période des néo-avant-gardes. Il faut cependant rappeler que naturellement, le travail de Dario Fo et notamment *Mistero buffo* (1969) avait déjà anticipé la reprise de l'affabulation épique sur scène⁴²³. L'acteur a ainsi pratiqué une approche spécifique du personnage qui vise à l'évoquer, à l'esquisser plus qu'à l'incarner sur un temps long. L'acteur doit pouvoir évoluer rapidement de personnage en personnage, constituant par sa seule parole un chœur et non plus un seul protagoniste. Ceci induit d'abord une absence de coïncidence, d'*immedesimazione* entre l'acteur et le personnage (qui ne peut pas ne pas rappeler le *Verfremdungseffekt* brechtien) et ensuite une forme de « responsabilisation » de l'acteur qui monte en scène sans le masque du personnage de fiction.

C'est le piémontais Gabriele Vacis, acteur, auteur et metteur en scène, « levatrice » d'acteurs⁴²⁴, qui initie au sein du Laboratorio Teatro Settimo une réflexion sur la nécessité de recommencer à raconter des histoires au théâtre. Mais au lieu de revenir à un théâtre fondé sur l'écriture préventive d'un texte dramaturgique de la représentation, avec plusieurs personnages et la mise en place d'une intrigue et de son dénouement, les idées de Vacis tournent autour d'une intrigue non pas représentée, mais racontée par ceux qui n'en sont pas

⁴²³ Dario Fo affirme que ce qui caractérise dans la durée son travail d'acteur est « il recitare rappresentando i personaggi, raccontandoli con distacco epico senza mai vestirsi e travestirsi dentro la loro pelle ». Dario Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni, 1992, p. 14 ; cité par Simone Soriani, « Dario Fo e la fabulazione epica », in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, cit., p. 27.

⁴²⁴ Selon l'expression de Paolo Puppa, qui souligne ainsi les qualités de Vacis pour révéler les personnalités créatives des acteurs qu'il forme ou avec lesquels il travaille. Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, cit., p. 54.

directement acteurs, mais témoins⁴²⁵. Marco Paolini et Laura Curino, nés en 1956 tous les deux, sont passés par le laboratoire de Teatro Settimo, et ont ensuite suivi leur propre parcours. Laura Curino a créé des spectacles autour de l'histoire de l'industrie piémontaise (notamment sur la saga des Olivetti, dans *Olivetti. Camillo : alle radici di un sogno* en 1996 et *Adriano Olivetti, il sogno possibile* en 1998).

Mais c'est Marco Baliani, né en 1950, qui crée en 1990 l'un des premiers spectacles de narration où l'acteur est seul en scène, sans costume, sans décor, sans déplacements (modalités qui vont faire école par la suite notamment chez Ascanio Celestini et Davide Enia). Baliani adapte pour la scène le livre d'Heinrich Von Kleist, *Michael Kohlhaas*. Tout le spectacle tient ainsi par la force du raptus épique, par la parole narrative et les mouvements contenus du corps de l'acteur qui scandent ou miment de façon minimaliste les différents événements de l'histoire. *Kohlhaas* rencontre un grand succès et perdure dans le répertoire de Baliani encore aujourd'hui.

Le deuxième spectacle de narration ayant fait date est *Vajont, 9 ottobre '63*, créé au festival de Drodese en 1994 par Marco Paolini et retransmis à la télévision en 1997 ; le spectacle, malgré ses trois heures quinze, est parvenu à réunir plus de trois millions de téléspectateurs. Paolini, que beaucoup ont alors pris pour un journaliste, retrace l'histoire de la catastrophe du barrage qui provoqua en 1963 la destruction de la petite ville de Longarone, faisant des milliers de morts. Cette « orazione civile », sous-titre du spectacle, montrait pour la première fois qu'un acteur pouvait prendre la parole sur un sujet spécifique (historique et industriel) sans être ni ingénieur ni avocat, pour évoquer et rappeler à la mémoire des faits marquants de l'histoire nationale.

Le théâtre de narration ne suscite pas un enthousiasme unanime de la part des professionnels et des critiques et a même parfois été accusé de ne pas être du théâtre à part entière. Cependant, il a fait l'objet de plusieurs ouvrages qui ont tenté d'en définir les origines, les modalités et les enjeux. Citons en particulier quatre d'entre eux : le numéro spécial de *Prove di drammaturgia* de 2004 intitulé *Per una nuova performance epica*⁴²⁶, *La*

⁴²⁵ Guido Di Palma définit la relation entre le narrateur et son récit comme une « relazione aperta » fondée non pas sur un texte comme pour l'« attore monologante », mais sur une « *materia narrativa* strutturata, e per questo non riproducibile “parola per parola” ». Guido Di Palma, « Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 87-88.

⁴²⁶ *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, qui tente d'établir une nomenclature dans « l'arcipelago delle nuova performance epica ».

bottega dei narratori de Gerardo Guccini⁴²⁷, le dossier spécial d'*Hystrio* de 2005 et enfin, *Sulla scena del racconto* de Simone Soriani (2009)⁴²⁸. L'essentialité qui semble caractériser ce théâtre provient certes de la crise du dialogue théâtral au XX^e siècle⁴²⁹ mais est aussi une réponse pratique aux contraintes économiques qui réduisent les moyens alloués à l'art dramatique en Italie. Il est beaucoup plus facile de se déplacer et de jouer dans les petits théâtres disséminés dans toutes les villes du pays dans ces conditions plutôt qu'avec une troupe et un décor conséquent.

L'autre caractéristique du théâtre de narration tel qu'il se développe à partir des années quatre-vingt-dix est l'exploration de thématiques afférentes à l'histoire de l'Italie depuis la Seconde Guerre mondiale, qui prennent appui sur l'expérience, voire l'autobiographie des « narratori »⁴³⁰. Ceux de la première génération sont nés dans les années du miracle économique et ont connu personnellement le contexte social et politique des années cinquante jusqu'à nos jours. Leurs travaux se déploient autour de la prise de conscience que beaucoup de choses (personnes, paysages, éléments de culture) sont en train de disparaître et qu'il faut en conserver une trace vivante. L'exploration de la mémoire – mémoire collective, nationale, se mêlant à la mémoire personnelle – devient le fil rouge suivant lequel se déploie le théâtre de narration. La question de la langue entre en ligne de compte à la fois dans le corps du récit (disparition des idiomes comme manifestation de la disparition d'une culture) et dans la pratique scénique (dans le choix de la langue que parle le narrateur). Pour élaborer ce discours, les acteurs-narrateurs font la plupart du temps des recherches préparatoires à partir desquelles ils construisent leur récit directement en scène. Ce qui est dit n'est pas écrit d'avance mais élaboré au fil des différentes « prove aperte », « studi »⁴³¹, devant des spectateurs avertis de l'état d'avancement du travail ou au cours de laboratoires.

⁴²⁷ Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori : storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005.

⁴²⁸ Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit.

⁴²⁹ Voir à ce propos Anna Barsotti, « La crisi del dialogo e l'emergenza del monologo », in *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 187-241.

⁴³⁰ Pier Giorgio Nosari, « I sentieri dei raccontatori di storie : ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », in *Prove di drammaturgia*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, cit., p. 11.

⁴³¹ Marco Paolini, *Quaderno del Sergente*, Torino, Einaudi, 2008, p. 71.

1.2. Un théâtre de l'acteur seul (ou presque) : parcours théâtral

À l'instar de tous les acteurs-narrateurs cités, Marco Paolini regrette que le terme de « narration » puisse dissimuler toute la complexité de son travail : « Quello che veramente mi dispiace è che chiamando quello che faccio “teatro di narrazione” si rimuova il problema dell'attore e dell'interpretazione riducendo tutto a una questione di argomenti »⁴³². L'élaboration de la technique de narration et de jeu est donc complexe et personnelle ; pourtant l'acteur s'est engagé dans cette voie presque par hasard :

Io non ho scelto tra interpretazione e affabulazione : è una modalità nata da una circostanza, nell'impossibilità di fare altro. Mi sono rotto una gamba (frattura tibia e perone) : era il 1987. Ho tenuto il gesso per oltre cento giorni e, in questa situazione, Gabriele Vacis mi ha proposto di provare a raccontare una storia. Mi hanno messo su una sedia ed ho cominciato a raccontare ad un pubblico di bambini⁴³³.

Avant cette découverte de la narration sur scène, l'acteur a eu l'occasion de se former à plusieurs techniques d'acteur. Né en 1956 à Belluno, il émigre rapidement avec ses parents à Trévis et commence des études de technicien agronome qu'il abandonne pour se consacrer au théâtre. En 1978, il rencontre l'argentin César Brie dont il apprend plusieurs exercices ; en 1979 il travaille à Pontedera avec des acteurs polonais, participe à la première session italienne de l'Ista (International School of Theatre Anthropology) fondée par Eugenio Barba, où il rencontre Gabriele Vacis. Au début des années quatre-vingts, il travaille avec le groupe de Trévis Teatro degli Stracci, qui se dissout assez rapidement. En 1984, il part aux États-Unis où il réalise un spectacle intitulé *Two little orphans*, puis fait partie pendant un temps de la compagnie Tag de Mestre, où il apprend la technique des masques de la *Commedia dell'arte*, interprétant le Capitaine dans *Il Falso magnifico* (pièce classique du répertoire de la *Commedia*) et Brighella dans *Il Re cervo*, de Carlo Gozzi. Ces spectacles lui donnent l'opportunité de voyager dans toute l'Europe, y compris l'Europe de l'est, franchissant le Rideau de fer. Durant ces voyages, il apprend « ogni sera le parole-chiave della lingua locale per farsi capire : una grande palestra attoriale che gli permette di acquistare tecniche e trucchi di un mestiere antico, velocità improvvisativa, uso disinvolto del *pastiche* linguistico,

⁴³²Ibid., p. 75.

⁴³³ Marco Paolini, « A colloquio con Marco Paolini » (par Simone Soriani), in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 173.

recitando in veneto o spagnoleggiando »⁴³⁴. Il rejoint enfin Laboratorio Teatro Settimo, avec lequel il travaille à *Riso amaro* (1988). Durant la convalescence évoquée plus haut naît le premier *opus* de ce qui deviendra les *Album*, c'est-à-dire *Adriatico* (1987). Avec Teatro Settimo, il joue également dans *Libera nos* (1989), spectacle tiré du roman *Libera nos a Malo* de Luigi Meneghello, puis dans *La storia di Romeo e Giulietta* (1991) et *La trilogia della villeggiatura* de Carlo Goldoni (1993).

À partir d'*Adriatico*, entre 1990 et 1999, Paolini crée pour lui-même la suite des *Album*. Les spectacles sont constitués d'une série d'histoires sur l'enfance d'un personnage, Nicola, inspiré du *Petit Nicolas* de René Goscinny et alter ego de Paolini. L'enfance, l'adolescence, la prise de conscience des enjeux politiques des années soixante-dix et quatre-vingts, forment un « *diario generazionale* », une « *autobiografia collettiva* »⁴³⁵. La série est constituée de *Tiri in porta* (1990), *Liberi tutti* (1992), *Aprile '74 e '5* (1995), *Stazione di transito* (1999). En 2009, Paolini reprend *Adriatico*, y ajoute la participation musicale de Lorenzo Monguzzi et crée ainsi *La macchina del capo*.

Gli *Album* non sono mica un diario vero. Non mi è successo niente di quello che racconto negli *Album*⁴³⁶. Sono storie, *fictions*, in chiave di memoria. Memoria che parte da una serie di spunti, parole, ricordi d'infanzia per poi diventare appunto storie. Di quando ? Di quando i gabinetti delle stazioni si chiamavano ancora « *ritirate* » e quando c'erano ancora tutte le linee... Quelle dove siamo adesso si chiamano « *rami secchi* ». È un po' che non li chiamano più così, ma per un po' hanno detto « *rami secchi* », « *binari morti* ». Scali merci. Vuoti. Tutta roba da tagliare, tagliare, buttare via, buttare via. Io non ho niente contro il cambiamento inevitabile. Però a volte in questo buttare via veloce, perdi una serie di cose che da qualche parte, invece, ti servono. Ecco, gli *Album* sono un modo di mettere via tutto ciò che non serve più. Perché non si sa mai⁴³⁷.

Entre 1993 et 1994 est mis au point le récit du *Vajont*. Puis Paolini commence un travail sur la ville de Venise, à partir duquel est créé *Appunti foresti* (1996), spectacle qui

⁴³⁴ Fernando Marchiori, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi, 2003, p. 85-86. Le parcours artistique de Paolini résumé ici est tiré des pages de Marchiori.

⁴³⁵ Ibid., p. 11.

⁴³⁶ Mais plus tard, dans *Bestiario veneto. Parole mate*, Paolini écrit : « Le prime storie erano ricordi, ricordi d'infanzia che un adulto raccontava in pubblico. Questo adulto si chiama Nicola (ero sempre io con un altro nome, dai!) ». Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2005, p. 8.

⁴³⁷ Marco Paolini, « Cosa sono gli *Album* ? », brève introduction orale de l'acteur à l'œuvre. Marco Paolini, *Gli album di Marco Paolini. Storie di certi italiani* [4 DVD], réalisation Giuseppe Baresi, Marco Paolini ; avec Marco Paolini. Torino, Einaudi, 2005.

reprend des matériels qui sont ensuite approfondis et davantage structurés dans *Il Milione. Quaderno veneziano* (1997). Le cheminement de Paolini le porte ensuite vers la terre ferme avec une série de spectacles ayant pour thème la Vénétie et ses changements profonds. Il s'agit des *Bestiari veneti* (1998), articulés en trois *opus* (chacun adapté à la zone de représentation) : *In Riviera* (la Riviera del Brenta), *Parole mate* (Trévisé) et *L'orto* (Vicence). *Bestiario italiano : i cani del gas* (1999) reprend une partie des *Bestiari veneti* et étend la réflexion au reste de la péninsule. C'est de nouveau sous la forme de l'oraison civile que *I-TIGI* a été conçu en 2000 : ce spectacle sur la catastrophe aérienne du vol Itavia Bologne-Palermo en 1980 a d'abord été présenté à Bologne sur la Piazza Santo Stefano (*I-TIGI. Canto per Ustica*), puis remis en scène un an plus tard avec quelques modifications pour le vingtième anniversaire de la catastrophe (*I-TIGI. Racconto per Ustica*). Le parcours de Paolini se poursuit avec *Parlamento chimico. Storie di plastica* (2001), sur l'industrie lourde de Porto Marghera ; *Il sergente* (2004), tiré de *Il sergente nella neve* de Mario Rigoni Stern ; *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* (2006), un spectacle sur la perception de l'économie et de sa crise ; *Par vardar* (2009), *Itis Galileo* (2010) sur le personnage de Galilée et ses découvertes fondamentales ; *Ballata di uomini e cani. Dedicata a Jack London* (2010). Enfin, pour la première fois une pièce de Paolini a été adaptée à la scène francophone : le spectacle s'appelle *Galilée, le mécano* et a été créé au Théâtre Vidy-Lausanne sur une mise en scène de Charles Torjman (qui a également mis en scène et joué l'adaptation française de *Fabbrica* d'Ascanio Celestini).

1.3. Une catégorisation difficile : l'ouverture des horizons

1.3.1. L'expérience comme fondement de la pratique théâtrale

Dans ce long parcours, dense de productions (un nouveau spectacle en moyenne tous les deux ans), il est difficile de séparer d'un côté les pièces à fond autobiographique, centrées sur les souvenirs personnels de l'acteur, d'un autre les narrations civiles sur les catastrophes nationales, d'un autre encore les spectacles plus lyriques et fragmentaires sur la réflexion que

lui inspire l'évolution de la région Vénétie⁴³⁸. Il est en revanche plus opportun de considérer chaque spectacle comme l'étape d'une progression s'appuyant sur les travaux précédents, tant au niveau de la maturité de la réflexion que pour l'évolution des techniques d'acteur⁴³⁹.

De fait, Paolini fonde son travail sur une exigence d'expérience. L'histoire racontée doit être d'une façon ou d'une autre filtrée par une connaissance la plus directe possible, se nourrissant des lectures, études, réflexions à partir de matériaux aussi variés que des enquêtes journalistiques, des dossiers judiciaires, des apports de différents collaborateurs (par exemple celui de Daniele Del Giudice, auteur de *Staccando l'ombra da terra*⁴⁴⁰ pour *I-TIGI*). Mais Paolini cherche également à se rendre compte par lui-même, à expérimenter les situations : pour le *Milione*, il voyage de long en large sur la lagune, enregistre avec son dictaphone des Vénitiens, se fait embaucher sur un *mototopo*⁴⁴¹ pour comprendre la navigation commerciale de la ville.

Toute production possède donc toujours une part autobiographique, que celle-ci remonte à l'enfance ou à quelques mois auparavant. Le lien étroit entre l'acteur et son sujet est travaillé et entretenu. De fait, c'est l'entrée en résonance de la matière abordée avec l'expérience personnelle qui crée la nécessité du récit :

Ogni attore deve costruirsi il proprio teatro della memoria. Ogni attore deve mettere in relazione i grandi fatti storici ed epocali con i propri fatti, le proprie esperienze. Solo così può trovare quell'urgenza, quella necessità che gli occorre per stare in scena, solo così può dirsi autore del suo stare in scena⁴⁴².

Toutefois, sans devoir nécessairement recourir aux grands événements historiques ou aux désastres, la réflexion de l'acteur est aussi nourrie par son inscription quotidienne dans un territoire, une mentalité, des paysages au milieu desquels il vit et qu'il observe. Il y a donc

⁴³⁸ Simone Soriani, lors de son entretien avec l'acteur, a proposé de définir trois grandes lignes dans son travail : « il filone dell'“autofiction”, in cui le vicende raccontate sono modulate sui dati dell'autobiografia (come nel caso degli *Album* o del “dittico veneziano” *Il Milione e Appunti foresti*), le “orazioni civili” (*Il racconto del Vajont, I-TIGI, Parlamento chimico*) e infine gli spettacoli con musica (i *Bestiari, Song n.32, Miserabili*)... ». Paolini lui a opposé de suite un très net désaccord avec cette classification. Marco Paolini, « A colloquio con Marco Paolini », cit., p. 177.

⁴³⁹ « Racconto dopo racconto, storia dopo storia gli strati si accumulano e si fanno leggere come nel tronco di un albero ». Marco Paolini, *Quaderno del sergente*, cit., p. 74-75.

⁴⁴⁰ Édité par Einaudi (1994).

⁴⁴¹ Embarcation à fond plat servant au transport de marchandises dans la lagune de Venise.

⁴⁴² Gabriele Vacis dans Serena Senigallia, « Vacis socratico », in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori*, cit., p. 112. Guccini ajoute : « [...] esercita istintivamente due diversi tipi di testimonianza : la testimonianza di quanto egli stesso ha esperito lavorando alla narrazione, e quella dei referenti esterni – fatti, libri, persone – che si sono così incuneati fra le pieghe del suo vivere suscitando l'atto psichico del racconto ». Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori*, cit., p. 7.

toujours quelque chose de cette Vénétie d'origine dans les spectacles de Paolini, qui doit dès lors adopter une double position : celle immergée dans le tissu social, économique et urbain évoqué et celle étrangère, *straniata* de l'observateur qui s'efforce de remettre en question ce qui est devenu normalité et de s'interroger sur les mécanismes à l'œuvre, comme le préconisait Brecht pour le théâtre épique⁴⁴³.

Le rapprochement entre Paolini et la figure de Dario Fo a souvent été fait, notamment du point de vue de la solitude en scène, de l'utilisation d'une parole ancrée au corps de l'acteur et de la manipulation de langues dialectales septentrionales qui rapprochent les deux acteurs. Cependant, l'œuvre de Dario Fo reste un *unicum* et tout travail théâtral sur les dialectes du nord doit trouver le moyen de se réinventer d'une façon originale. Pour Paolini, il est clair que l'acteur lombard est un modèle duquel il convient de s'éloigner : d'une part car ses positions d'intellectuel, ne sont pas imitables dans le contexte actuel, et d'autre part,

Quanto al Fo interprete, chiunque partisse da una tecnica d'attore così fondata sulla « maschera », come quella di Fo, finirebbe per costruire la sua personale maschera di Dario Fo, come se costruisse il suo Arlecchino. [...] Fo è una maschera potente che si aggiunge a tutte le altre del teatro italiano. In questo è un monumento, ma proprio perché è quella fisionomia e quel corpo, nessun altro può avvicinarsi al suo modello⁴⁴⁴.

Il appartient ainsi à Paolini de réinventer une forme dramatique nouvelle aux langues dialectales de Vénétie à partir de son savoir d'acteur bâti sur les techniques de masque de la

⁴⁴³ « Nessun aspetto della rappresentazione doveva più consentire allo spettatore di abbandonarsi, attraverso la semplice immedesimazione, ad emozioni incontrollate (e praticamente inconcludenti). La recita sottoponeva dati e vicende a un processo di straniamento : quello straniamento che è appunto necessario perché si capisca. A forza di dire : “Si capisce che è così”, si rinuncia semplicemente a capire. Il naturale doveva assumere l'importanza del sorprendente : solo così potevano venire in luce le leggi di causa ed effetto ». Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*. Vol. I, *Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918-1942*, Torino, Einaudi, 1975, p. 141.

⁴⁴⁴ Marco Paolini, « A colloquio con Marco Paolini », cit., p. 175. Fernando Marchiori remarque par ailleurs que la prudence de Paolini à se prononcer et à prendre des positions tranchées vis-à-vis des sujets qu'il aborde lui a été reprochée par Dario Fo : « Una cautela radicata nella deontologia professionale dell'attore prima ancora che nelle scelte politiche dell'uomo. Ma talvolta fraintesa : Dario Fo lo attacherà per il suo presunto disimpegno riguardo la vicenda processuale del Petrolchimico ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 146-147.

Commedia, à partir de l'hérédité – parfois encombrante – du théâtre de Goldoni et de la leçon épique et linguistique de Dario Fo⁴⁴⁵.

1.3.2. Une prose qui tend vers la musique et le chant

Le caractère changeant des spectacles de Paolini tient aussi au fait que chaque thème choisi et approfondi impose une nouvelle façon de travailler : « Cerco sempre di sperimentare qualcosa, che non ho fatto prima, per non ripetermi. Quando lavoro ad uno spettacolo, non penso mai di seguire un filone piuttosto che un altro... »⁴⁴⁶. Outre les créations musicales originales des premiers spectacles, il prend l'habitude, depuis la mise en scène du *Milione*, de s'entourer sur scène de musiciens. Sa collaboration la plus durable est celle avec le groupe de Monza, *I Mercanti di liquore*. Paolini a aussi travaillé avec le pianiste Uri Caine, le violoncelliste Mario Brunello⁴⁴⁷ ainsi que le quartet dirigé par Giovanna Marini. Après le *Vajont*, qui reste un spectacle « asciutto », sans fioriture aucune, la musique prend de plus en plus d'importance. De fait, loin de consister en un simple accompagnement, elle est intégrée à la narration : les musiciens répondent en chant et en musique au narrateur grâce à des textes élaborés spécifiquement pour le spectacle et qui continuent là où l'acteur arrête son récit.

Se seguò il mio istinto cerco qualche cosa che mi dia la possibilità di lavorare anche con la leggerezza. Così ho cominciato a trovare l'accostamento della musica, con storie più brevi, con schegge del mio lavoro. All'inizio ho fatto degli spettacoli con *i Mercanti di liquore* montando pezzi di repertorio su canzoni di repertorio e via via costruendone di nuove, che si aggiungevano, senza un filo. Invece lo spettacolo con cui sono in giro quest'anno [*Miserabili*] è uno spettacolo in cui i testi e le canzoni sono stati tutti scritti come parti

⁴⁴⁵ Un théâtre en dialecte a existé en Vénétie après Goldoni, à la fin du XIX^e et au début du XX^e, avec des auteurs tels que Giacinto Gallina, Renato Simoni et Gino Rocca. Pour l'époque contemporaine, il faut également citer la compagnie Babilonia Teatri, composée d'Enrico Castelli, Ilaria Dalle Donne et Valeria Raimondi, originaire de Vérone et qui s'interroge également sur la Vénétie contemporaine : cette compagnie mêle notamment à ses textes très essentiels un dialecte de la Vénétie sec, tranchant, qui reflète une certaine violence sociale. C'est le cas en particulier de *Made in Italy*, qui a reçu le Premio Scenario 2007, qui parle du « Nord Est italiano ritratto come fabbrica dei pregiudizi, volgarità e ipocrisia ; straordinario produttore di luoghi comuni sciorinati come litanie, e di modelli famigliari ispirati al presepe ma pervasi da idoli mediatici, intolleranza, fanatismo ». *Hystrio*, aprile-giugno 2009, n.2, p. 111. Le texte du spectacle a été publié dans ce même numéro (p. 111-115).

⁴⁴⁶ Marco Paolini, « A colloquio con Marco Paolini », cit., p. 178-179.

⁴⁴⁷ Mario Brunello à qui la Jolefilm, société de production de Paolini, a consacré un documentaire, *In tempo, ma rubato* (réalisation Giuseppe Baresi ; avec Mario Brunello et Marco Paolini. Padova, Jolefilm, 2009) où Paolini prend le rôle de l'interviewer.

articolate di uno stesso ragionamento. Si arriva fino a un certo punto parlando poi... si canta⁴⁴⁸.

Mais contrairement à ce qu'il affirme, les chansons dans *Miserabili* ne sont pas que des échappatoires au discours sérieux de l'acteur. Des textes comme ceux de « Il rischio », racontant comment l'on passe d'une éducation fondée sur la prudence à la prise de risque incontrôlée en bourse, ou encore celui de « Miserabile amica » qui dépeint le quotidien triste et terne d'une femme dont la carrière a réduit à néant la sensibilité, sont d'une grande noirceur⁴⁴⁹. La complicité entre l'acteur et le chanteur de la formation, Lorenzo Monguzzi, a conduit le musicien à tenir plusieurs rôles sur le devant de la scène aux côtés de l'acteur, dans un spectacle comme *La macchina del capo*. L'acteur s'adresse à lui à l'intérieur du récit ou bien en rompant la fiction, rendant ainsi les spectateurs complices de cet échange souvent source de comique. Paolini a par ailleurs mis au point sa propre technique pour s'immiscer dans les parties musicales du spectacle, s'exerçant dans un *recitar-cantando*⁴⁵⁰ qui précède la parole chantée ou au contraire répète les derniers vers de la composition. Cette façon d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la chanson, de l'entonner mais aussi de continuer à parler par-dessus a d'ailleurs donné lieu à des enregistrements sonores publiés en marge des spectacles⁴⁵¹.

La présence d'autres « acteurs » dans le spectacle permet également d'élargir le champ de mise en scène de la parole, créant ainsi des itinéraires alternatifs au simple échange narrateur/public. C'est en partie sur cette architecture que se construit le tissu de voix qui anime les *Bestiari veneti*. En l'absence de musique, l'acteur prévoit la présence d'un « servo di scena », comme dans *Il sergente*⁴⁵² ou dans la représentation pour la télévision d'*Ausmerzen* (2011).

Le rapport avec les spectateurs est aussi l'indice d'une attention et d'une exploitation dramatique du pôle de réception du discours. L'acteur est de fait très doué pour improviser à

⁴⁴⁸ Marco Paolini, interview par Rodolfo Di Giammarco [en ligne], sur le site *RepubblicaTV*, publié le 12/03/2009, disponible sur <http://video.repubblica.it/rubriche/darkroom/marco-paolini/30372/30896> (consulté le 08/07/2014).

⁴⁴⁹ Ces chansons sont enregistrées sur le compact disc *Miserabili*, V2 Records Italia, Bagana Records, Universal, 2008, où apparaissent les morceaux composés pour le spectacle.

⁴⁵⁰ Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 65.

⁴⁵¹ En 2004 sort l'album *Sputi*, enregistré avec *I mercanti di liquore* (Dischi Mezzanima, V2 Music, 2004) sur lequel on retrouve des extraits des textes des *Bestiari*, ainsi que des poésies des auteurs cités dans ces spectacles et mis en musique par le groupe.

⁴⁵² Il s'agit du jeune assistant à la mise en scène pour le spectacle, Marco Austeri.

partir de réactions du public, voire pour le faire participer – technique qui remonte sans doute à sa pratique du « teatro ragazzi », où l’attention des enfants doit sans cesse être retenue. Ces adresses directes lui permettent de capter l’attention, de soulager la gravité du propos en introduisant des éléments ou des répliques comiques, d’interrompre brutalement la tentation d’*immedesimazione* des spectateurs pour les rappeler à leur conscience critique.

Il y a donc un paradoxe à la base du travail de Paolini : la recherche de la solitude, dans la responsabilité du discours, dans la façon d’arpenter le territoire (il se déplace le plus souvent seul, en voiture, entre deux lieux de représentation) mais en même temps, la volonté de s’entourer de collaborateurs, durant la préparation, pendant ou même après le spectacle. On décèle donc ici une première alternance entre repli réflexif et nécessité d’ouvrir les horizons, de prévoir des lignes de fuite tant pour le regard que pour le discours. Il s’agit d’un besoin profond de dialogue, de multiplication de voix qui déjoue les pièges du discours didactique face au public.

1.3.3. Préparation et édition des textes

Cette dynamique intérieur/extérieur est également mise en œuvre par une élaboration du discours très ouverte et jamais définitivement figée. Cela tient à la pratique de l’écriture « consuntiva » et non plus « preventiva » des textes, que l’on retrouve chez beaucoup de narrateurs, comme l’a montré Gerardo Guccini⁴⁵³. Ses textes se forment lors d’études en scène devant un public restreint⁴⁵⁴ (souvent près de chez lui, sur la *Riviera* du fleuve Brenta) grâce auquel il prend progressivement conscience de la nécessité de faire des « tagli ». « *Vajont* non è nato da un’idea di messinscena, non ha avuto un periodo di prove, neanche un giorno. L’origine è stata trovare dei luoghi in cui raccontare. All’inizio una serie di case, che poi sono diventate circoli aziendali, scuole, biblioteche, chiesette, centri sociali, manicomi... »⁴⁵⁵.

La pièce devient plus efficace avec le temps car comme le remarque Gabriele Vacis, au théâtre un texte n’est rien sans l’épreuve de l’oralité spectaculaire :

⁴⁵³ Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori*, cit.

⁴⁵⁴ Gerardo Guccini, dans *La bottega dei narratori*, reproduit des notes que Paolini a prises durant un laboratoire qu’il animait à Milan, où il ajoute également ses propres réflexions. On voit que cette prise de notes est faite en colonne, avec des retours à la ligne fréquents et qui n’obéissent à aucune logique syntaxique : « Invece di modellare l’eloquio, [i segmenti di scrittura] fanno sì che l’organizzazione ritmica del discorso non s’imprima automaticamente alla lettura ». Cette écriture s’offre ainsi comme « materiale estraneo e malleabile ». Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori*, cit., p. 138.

⁴⁵⁵ Marco Paolini, Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont. Dagli Album al Teatro della Diga*, Torino, Einaudi, 1999, p. 18.

Voglio dire : se uno scrive, la cosa è fatta : l'autore è lui. In teatro, no, tutto quello che prepari poi deve essere fatto in quel momento e in quel luogo, e il teatro è solo quello, tutto il resto, tutto quello che hai scritto, tutto quello che hai preparato serve, certo, ma è al servizio di quanto poi accade in quel momento che è il teatro⁴⁵⁶.

Les textes peuvent alors varier d'une façon importante entre le projet initial et la fin de la tournée. De la même façon, les œuvres sont retravaillées (presque toujours dans la direction de la synthèse) lorsqu'une version est élaborée pour la télévision : pour *Miserabili*, le spectacle a beaucoup évolué dans le temps⁴⁵⁷ jusqu'à la retransmission en direct depuis le port de Tarante le 7 novembre 2009 : la partie sur l'ayatollah Khomeini et les changements de la nation iranienne a disparu, rendant le travail plus synthétique et la réflexion mieux construite.

Cette instabilité fondamentale, cette impossibilité de fixer les choses une fois pour toutes s'illustre bien dans la multiplicité des supports qu'utilise Paolini pour diffuser son théâtre : la maison d'édition Einaudi publie régulièrement des coffrets dans la collection *Stile libero*, contenant une vidéo et un livre. Deux ouvrages ont été publiés par les Edizioni Biblioteca dell'immagine : *Bestiario veneto. Parole mate* et *L'anno passato*, où Paolini évoque les *Bestiari* aussi bien dans leur contenu que dans leur élaboration. Ces publications contiennent parfois un script possible du spectacle⁴⁵⁸, mais le plus souvent il s'agit plutôt d'un journal, où l'évocation des lieux de représentation, des paramètres techniques sont entremêlés de réflexions de l'acteur, en rapport avec le spectacle. Il choisit d'insérer aussi des matériaux dont il s'est servi, en particulier des témoignages, des entretiens. Dans *Bestiario veneto. Parole mate*, on retrouve beaucoup de poésies mêlées à des phrases et réflexions qui apparaissent dans le spectacle ; mais ces matériaux sont mis en espace sur les pages, accompagnés de dessins à la main⁴⁵⁹. Cette mise en page retranscrit en partie la diction et le rythme de ces passages lorsqu'ils sont joués.

⁴⁵⁶ Gabriele Vacis, *Awareness : dieci giorni con Jerzy Grotowski*, cit., p. 115.

⁴⁵⁷ J'ai en effet pu assister à une représentation du spectacle à Bologne le 16 mars 2008, soit un an et demi auparavant.

⁴⁵⁸ « Non chiamerei mai *testo* invece quello che faccio, perché la componente letteraria è carente, priva di note, di indicazioni sulle azioni sceniche, e le parole del racconto e dei dialoghi sono poco più di una traccia di canovaccio che si assesterà nell'arco di mesi e, più spesso, anni di repliche ». Marco Paolini, *Quaderno del sergente*, cit., p. 67.

⁴⁵⁹ Cet accompagnement graphique du texte fait évidemment penser à la pratique de Dario Fo, excellent dessinateur, qui utilise cette méthode à tout moment de sa création, depuis l'élaboration du spectacle jusqu'à celle du texte pour publication. Cependant, Paolini s'est très probablement inspiré également des croquis dont le poète Andrea Zanzotto – dont il est beaucoup question dans les *Bestiari* – accompagne ses propres poésies.

1.3.4. Sortir des théâtres

L'ouverture des horizons se traduit également par une volonté de faire sortir le théâtre des théâtres, déjà pratiqué par les compagnies de la néo-avant-garde mais également par Dario Fo, pour qui l'investissement de lieux tels que les usines ou la célèbre Palazzina Liberty prenait un sens résolument politique.

Il teatro è un luogo senza finestra, per definizione. [...] Allora se non si apre ogni tanto una porta da qualche parte, dentro puzza. Il teatro è un luogo che sa di polvere, di stantio, di palcoscenico, di suo. Non come l'ho visto io, non come l'ho affrontato io. [...] Oggi che lo faccio da più di trent'anni, credo che il teatro sia una finestra – non un edificio – una finestra che si apre su luoghi diversi, un modo di guardare. [...] È un'occasione di viaggiare stando fermi, di fare cortocircuiti forti e di cambiare l'aria intorno a sé. Forse non cambia il mondo ma cambia l'aria, questo è poco ma sicuro⁴⁶⁰.

L'acteur se fait pont entre l'intérieur d'un monde – celui du théâtre – qui a ses propres codes, ses propres rituels, ses propres exigences et l'appréhension de réalités externes, qui ont elles aussi leurs propres fonctionnements et langages. Faire entrer un barrage, la théorie héliocentrique de Galilée, la Seconde Guerre mondiale en Russie à l'intérieur des limites d'un récit dramatique est un exercice qui conforte l'acteur dans sa volonté de se faire « pont » entre ses recherches et le public, entre le théâtre-institution et sa créativité. « L'attore è un ponte, il suo compito è far conoscere, far saltare i muri, le porte degli orti, dei giardini e delle case ; non è quello di convincere, ma di far girare le idee, le storie e di avere una lingua per farlo che sia comprensibile a tutti⁴⁶¹ ».

Le choix de l'essentialité de moyens que font les acteurs-narrateurs (décor réduit, solitude en scène, absence d'entrées et sorties de l'acteur) permet en effet de réaliser leurs spectacles hors des théâtres proprement dits⁴⁶², mais aussi simplement « all'aperto » : « Le piazze italiane, la piazze di provincia, hanno una qualità propria : sono a misura d'uomo, mi danno il senso mediterraneo della cittadinanza »⁴⁶³. Il importe donc d'amener le récit théâtral vers un autre public, moins habitué à venir au théâtre. Il faut toutefois remarquer que Paolini

⁴⁶⁰ Marco Paolini, « Fuoriscena Teatro di Racalmuto », in Marco Paolini, *Gli album di Marco Paolini* [DVD], cit.

⁴⁶¹ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 12.

⁴⁶² De fait, Marco Baliani a joué en direct pour la télévision *Corpo di stato* sur le site des Marchés de Trajan à Rome le 9 mai 1998 ; Laura Curino a joué pendant plusieurs mois la pièce *Stabat mater* chez des particuliers ; Ascanio Celestini a joué *Scemo di guerra* le 13 septembre 2005 dans une salle d'une usine de l'Italcable, sur la via Tuscolana, pour la captation du spectacle destinée à la publication.

⁴⁶³ Marco Paolini, *L'anno passato*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2000, p. 74.

choisit des lieux significatifs pour les représentations télévisuelles : l’Arsenal de Venise pour le *Milione*, le port de marchandises de Taranto, avec un décor fait de containers pour *Miserabili*⁴⁶⁴, un des Laboratoires Nationaux du Gran Sasso pour *ITIS- Galileo*⁴⁶⁵. Ces endroits sont corrélés à l’imaginaire suscité par le spectacle et attirent aussi un public en premier lieu concerné par le récit : les Vénitiens et habitants de la lagune, les travailleurs du port et les habitants de Tarante, les scientifiques et ouvriers du laboratoire. Le choix du lieu de représentation participe donc de façon active à l’élaboration conjointe – avec le public – du discours porté par le narrateur.

1.4. Métabolisation de la narration

Si l’instrument de prédilection d’un narrateur en scène est la parole, celle-ci reste toutefois toujours fortement liée avec une corporéité d’acteur toujours exploitée par les différents narrateurs, même les plus statiques. « Chi racconta è un corpo, non una voce »⁴⁶⁶ dit Marco Baliani. La parole est incarnée dans un corps narrant. Paolini a commencé par le « teatro di gesti » : sa formation s’est faite autour du travail sur le corps – il cite à cette occasion les exercices de Grotowski et les séminaires d’Eugenio Barba⁴⁶⁷ – puis de la technique de masque de la *Commedia* qu’il a pratiquée quelque temps. Ce n’est que plus tard qu’il a appris à parler, puis à raconter, à ne plus être « stonato ». Cependant, le corps reste un élément-clé dans la pratique de l’acteur.

Il teatro non può rimuovere il corpo. Il corpo parla un suo linguaggio. Quello di un giornalista è inconsapevole, oppure un po’ studiato [...] ma il corpo dell’attore deve parlare con un allenamento suo, con una storia sua che non ricomincia con quello spettacolo. Io sono un corpo di attore, non un corpo scolpito da palestra, un corpo con la sua pancia, con la sua fisicità, terragno. Non danzo leggero, ma come gli attori orientali, che per sembrare più leggeri affondano di più, abbassano il baricentro, per me è uguale. Metto le radici da

⁴⁶⁴ « Questo spettacolo è sempre stato come un carrello della spesa. Immagino di girare tra gli scaffali e invece di trovare la roba già pronta con il prezzo, ecc, sta tutta chiusa dentro delle grosse scatole. Ecco, questa sensazione vorrei che arrivasse al pubblico ». Marco Paolini, in Carlo Termitte, « Taranto, nel porto lo spettacolo di Marco Paolini » [en ligne], sur le site *Antenna Sud*, publié le 07/11/2009, disponible sur <http://www.antennasud.com/sezioni/news/cultura-spettacolo/taranto-nel-porto-lo-spettacolo-di-marco-paolini/> et sur <http://www.youtube.com/watch?v=uh-DOYSpv4> (consulté le 27/06/14).

⁴⁶⁵ Ces retransmissions ont eu respectivement lieu le 10 septembre 1997 sur Rai 2 en direct de l’Arsenal de Venise, le 09 novembre 2009 sur La7 en direct du Taranto Container Terminal et le 25 avril 2012 sur La7 en direct d’une salle des laboratoires INFN du Gran Sasso.

⁴⁶⁶ Marco Baliani, entretien personnel, Teatro India, Rome, 19/02/2010.

⁴⁶⁷ Marco Paolini, *Quaderno del sergente*, cit., p. 73.

qualche parte, anche quello che dico lo appoggio, lo sposto, lo porto in movimento, e questo è teatro⁴⁶⁸.

Le corps de l'acteur est aussi un instrument pour caler le discours dans l'espace de la scène : Paolini se déplace en parlant, prenant ainsi possession de l'espace à disposition. Dans un spectacle comme le *Milione*, c'est le déplacement de l'arrière à l'avant de la scène qui est privilégié, comme si cette dernière était un bateau de la lagune (et de fait, dans la représentation de ce qui a été qualifié de « teatro in barca », à l'Arsenal de Venise, la scène était au milieu de l'eau devant le public disposé dans des barques).

Paolini sait jouer sur l'expressivité des mimiques du visage. « Paolini è un ghigno, un sorriso increspato, un profilo che cambia. È molte facce contemporaneamente, separatamente e perciò il suo monologo è davvero sfaccettato »⁴⁶⁹. Le travail sur cette expressivité faciale⁴⁷⁰ rend en quelque sorte le texte plus essentiel : les spectateurs lisent les réactions des personnages interprétés sur sa physionomie, ils scrutent ses regards et ses silences, améliorant ainsi la qualité de l'écoute. Dans un sketch comme celui où l'acteur interprète un court extrait d'*En attendant Godot* en utilisant le dialecte de la Vénétie⁴⁷¹, l'absence voulue et prolongée d'expression des deux compères fait sens et provoque le rire des spectateurs.

Le travail sur le corps s'affirme dès lors comme moyen de compréhension, de récupération et de traduction de mots en un langage complet : dans le *Milione*, on pourrait parler d'onomatopées verbales et corporelles, car certains syntagmes récurrents tels que le mouvements des rames (« ti premi e ti staïssi ») ou encore le bruit des moteurs des embarcations de la lagune, sont accompagnés par des mouvements répétés du corps (gestes des bras pour le premier ou secousses et sautilllements pour le deuxième), dans une scansion rythmique du discours à la fois sonore et visuelle.

Cette opération de métabolisation de la parole par le corps est aussi un moyen de récupérer des réalités humaines, qui avaient à la fois une langue et un corps propres. Cet exercice commence pour Paolini très tôt, dès le spectacle *Libera nos* de 1989, où la confrontation avec l'œuvre de Meneghello contraint l'acteur à s'interroger sur le dialecte de

⁴⁶⁸ Marco Paolini, interview par Rodolfo Di Giammarco [en ligne], cit.

⁴⁶⁹ Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 46.

⁴⁷⁰ Fernando Marchiori parle de « sguardo del cinema » avec des « primi piani ». Ibid., p. 49.

⁴⁷¹ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], avec Marco Paolini, Daniela Basso, Silvia Busato, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari, Francesco Sansalone, Cristina Vetrone ; réalisation vidéo Giuseppe Baresi, Marco Paolini. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

sa propre région. Vacis, metteur en scène du spectacle, parle d'une alchimie précise entre une terre, le corps qui l'habite et la langue : c'est un processus d'incarnation qui s'est mis en place, car l'acteur devait construire un corps pouvant prononcer une langue qui n'existait plus, celle de la jeunesse de l'auteur, dans les années du *Ventennio* fasciste.

Mentre diventava il corpo della lingua di *Libera nos a Malo*, Marco diventava quella terra. La ricerca era gestuale : come si potevano tenere le braccia per dire quella certa parola senza che sembrasse ridicola, senza che sembrasse vernacolo. Quando trovavi una certa curvatura delle braccia ti rendevi conto che questa produceva una precisa e unica torsione delle spalle, e quella torsione delle spalle ti costringeva a una certa posizione del collo, e così, via via, si formava un corpo, era il corpo di certi contadini che Marco e io abbiamo fatto in tempo a vedere, era il corpo di certi *cavalieri di Vittorio Veneto*, era il corpo di chi prima di andare militare non aveva mai visto qualcuno che si lavava i denti... Corpi che non esistono più, corpi che abbiamo dovuto cercare nella memoria. Quello che abbiamo fatto era costruire il corpo della memoria⁴⁷².

La récréation d'une langue sur scène passe donc par la recherche physique d'un corps dialectal. Dans *I cani del gas*, script-journal accompagnant l'enregistrement du *Bestiario italiano*, Paolini imagine l'Italie comme une grosse femme, déjà vieille, qui ne travaille pas, mais « tribola ». La mémoire nationale est incarnée dans un corps précis :

Se ci penso ricordo dove teneva le mani per parlare, il modo di guardare e lo scatto che faceva per ricominciare... con quel corpo fuori misura e goffo che sapeva di guerra e di dopoguerra (e non è vero che ci fossero solo i magri nel dopoguerra), che contiene la storia e sa di lavoro, non di *work*, di opera che si compie, ma di *labour*, di fatica e di tribolare, di giorno e di notte, di nascere e crescere, invecchiare quel corpo che sa nutrirsi e che quando gode... gode !⁴⁷³

« L'attore, ajoute Paolini, è un corpo antico, fondato sul lavoro, il suo e quello degli altri. Ci vuole memoria anche per trovare voce, gesti, azioni per dare vita a tutto questo su una scena »⁴⁷⁴.

⁴⁷² Gabriele Vacis, *Awareness : dieci giorni con Jerzy Grotowski*, cit., p. 105.

⁴⁷³ Marco Paolini, *I cani del gas*, Torino, Einaudi, 2000, p. 94. La distinction entre *labour* et *work* vient de Meneghello, qui la reprend à son tour de Hannah Arendt : « Gli aspetti del lavoro di cui ho parlato finora riguardano soprattutto ciò che Hannah Arendt nel suo bellissimo saggio sul lavoro umano chiama "labour" e distingue da "work". È il lavoro-fatica, il tribolare del dialetto, che caratterizza soprattutto le società contadine, e si svolge sotto il segno della necessità : sono tipicamente i lavori della campagna, i lavori domestici, i lavori servili, tutto ciò che ha a che fare col sostentamento della vita fisiologica, secondo il ritmo delle stagioni, del giorno e della notte, del nascere, del crescere, del nutrirsi ». Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, in *Opere I*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 102.

⁴⁷⁴ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 94.

La stature robuste de l'acteur et ses airs méfiants, ses poings sur les hanches savent exprimer immédiatement la circonspection du paysan de Vénétie face à tout ce qui pourrait menacer son pré carré (au sens propre dans l'enregistrement *Questo radichio non si toca*, qui tire son titre d'une pancarte plantée dans un champ près de Trévis⁴⁷⁵). Si son jeu physique est le résultat de plusieurs techniques apprises, il est aussi le fruit d'une recherche personnelle sur l'équilibre à adopter entre expression corporelle et expression verbale⁴⁷⁶. Toutefois – et c'est là où la possibilité de tirer parti de ses origines devient intéressante – il s'agit aussi d'un corps avec une histoire et une provenance bien définies :

Sono sempre stato un attore particolare, con un corpo particolare : sono veneto, quindi di formazione cattolica, nato negli anni Cinquanta, quindi in una cultura che non aveva alcuna confidenza con il corpo. Direi che mi hanno salvato le femministe e Grotowski : sono loro che hanno cominciato a parlare di corpo e, grazie a loro, ho scoperto la differenza tra i piedi, la schiena ed il resto delle appendici⁴⁷⁷.

L'éducation reçue et le rapport au corps qui en découle sont par ailleurs très bien résumés dans un mot qu'utilise Meneghello dans *Libera nos a Malo* : les « atimpùri » est un terme que les enfants du roman découvrent et utilisent avec une certaine délectation pour sa sonorité et les mystères de vices qu'il semble contenir, lorsqu'ils vont se confesser. L'existence importante d'une éthique religieuse et d'une morale forte explique cette présence en scène si particulière de Paolini, qui n'est pas seulement une voix de la Vénétie, mais aussi son corps, un corps qui n'exulte pas en une gestuelle débridée, mais qui maintient une certaine rigidité calculée, un certain silence et une certaine sévérité du regard qui semble dire « Ti, prima de parlar, tasi ».

⁴⁷⁵ Marco Paolini, Giuseppe Baresi, *Questo radichio non si toca ! Diario di un'estate* [VHS], textes et extraits de *Il Milione. Quaderno veneziano et Bestiario veneto. L'orto di Marco Paolini* ; avec Marco Paolini (Torino, Einaudi, 2003) retrace les étapes de conception du *Bestiario veneto. L'orto* en même temps que la préparation du direct du *Milione* à l'Arsenal pendant l'été 1997.

⁴⁷⁶ « [...] quando sono in scena non devo più controllare il mio corpo, mentre all'inizio dovevo pensare a tutto : sia a me che al mio corpo, adesso penso solo a che cosa dire ed il mio corpo sa come agire. [...] Barba parla di "corpo pre-espressivo", cioè un corpo che non ha imparato un codice di movimenti, ma che è stato allenato a parlare ; nel mio lavoro questo *training* c'è e non è mai finito, anche se non ho più la disciplina per farlo come un tempo ». Marco Paolini, « A colloquio con Marco Paolini », cit., p. 177.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 176.

2. Évolution sur une carte rhizomatique

La notoriété de Paolini acquise notamment grâce au phénomène du *Vajont* le désigne souvent comme un narrateur de la « mémoire », qui creuse dans le passé collectif pour reporter au jour des conflits non résolus et convaincre ceux qui l'écoutent que ces histoires les concernent, eux aussi, dans le but d'activer une prise de conscience citoyenne et éthique. Or, s'il est vrai que cette dimension verticale de rapport à l'histoire est présente dans beaucoup des travaux de l'acteur, il faut aussi prendre en considération une dimension horizontale et géographique plus subtile, qui travaille les sujets selon une approche toute différente.

2.1. Lagune point zero

Après avoir raconté l'histoire du barrage, décrit les causalités qui ont abouti à la catastrophe, égrainé toutes les données avec force chiffres et calculs à l'appui, l'acteur aspire, pour les travaux à suivre, à des récits d'une part plus légers et d'autre part moins soumis à l'inéluctable chronologie des enchaînements de causes à effets. « Anni di lavoro sulla memoria mi avevano lasciato una voglia e un dubbio : la voglia di raccontare anche di presente, non solo in chiave di memoria »⁴⁷⁸. Les travaux qui suivent, c'est-à-dire les *Appunti foresti*, le *Milione* et les quatre *Bestiari* (en plus desquels il sera fait ponctuellement référence au *Bestiario veneto novo*⁴⁷⁹) s'insèrent ainsi entre deux récits d'engagement plus civil, le *Vajont* d'une part et *Parlamento chimico* d'autre part. Ces travaux centrés sur la Vénétie sont donc à la fois dans la rupture par leur ton léger et dans la continuité d'un regard à la fois grave et amusé sur une région marquée par une expansion industrielle et économique très rapide, ayant apporté beaucoup de changements dans le paysage et dans les mentalités. « Non ho più storie da raccontare, solo luoghi, fili d'erba »⁴⁸⁰. Une volonté d'horizontalité de la perspective qui se traduit très bien dans le premier des *opus* consacré à la Vénétie, le *Milione*, et en particulier à travers ce lieu très particulier qu'est la lagune.

E dal viaggio di nozze, dalla campagna, i miei vecchi arrivavano regolarmente là. Sarà per questo che è un altro mondo 'sta laguna. Sarà per questo che attira noi, campagna. Sarà per questo che ogni volta che mi sento

⁴⁷⁸ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 9.

⁴⁷⁹ Le spectacle est intitulé *Bisogna (la pellagra via sms)* et a été monté en 2010, comme occasion de revenir, dix ans plus tard, sur les constats qui apparaissaient en toile de fond des autres *Bestiari* et pour réfléchir sur les prochains grands projets d'infrastructures routières et commerciales prévus pour la Vénétie. La tournée a été courte et surtout circonscrite au Nord est. L'enregistrement sonore de la représentation du 11 septembre 2010 à Dolo est disponible en ligne : <http://frateandrea.blogspot.fr/2010/09/marco-paolini-bisogna.html>.

⁴⁸⁰ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 80.

che la terraferma mi soffega qua, io prendo il ponte per la libertà e vado : dietro Mestre, di fianco Marghera, davanti Campari⁴⁸¹.

Le *Milione* est l'histoire d'un faux voyage. Le narrateur, admirateur de Marco Polo « compagno di viaggio ideale, amico perfetto, non come Colombo, che dove arriva battezza » et de ses récits, a essayé de partir sur ses traces, par le Transibérien, mais il s'est endormi à Mestre et s'est réveillé à Venise. « Marco Polo » est aussi plus prosaïquement le nom de l'aéroport de Venise. Le narrateur se trouve dans un avion qui est sur le point de décoller, lorsqu'un doute lui vient : et si ce qu'il cherchait se trouvait tout simplement là, à Venise, derrière ces vues de carte postale que fabriquent les hublots lorsque l'avion s'élève au-dessus de la lagune ? Le narrateur fait en sorte que l'avion freine afin de pouvoir sortir et se diriger vers la ville à travers la lagune. Le *Milione* est donc le récit d'un voyage avorté, ou plutôt d'un voyage sur place, dans une ville à la fois familière et méconnue, que le narrateur va explorer non pas du point de vue culturel, monumental, historique habituel, mais précisément d'un point de vue horizontal, au ras de l'eau – de la lagune puis des canaux. La Venise racontée dans le *Milione* est donc le filtre par lequel Paolini apprend à dédoubler son regard, à voir ce qu'il ne regardait jamais, à découvrir l'ailleurs dans ce qui est ici, l'étrange dans ce qui est quotidien. « [...] ogni scoperta si fonda appunto su un atto che potremmo definire “di riconsiderazione” del già noto »⁴⁸². Ce qui est mis en évidence, c'est la « radicale alterità di Venezia, che consiste nella sua capacità di essere nello stesso tempo *casa* e *altrove* »⁴⁸³. Venise apparaît profondément double : « aqua e tera », répète l'acteur, cité méditerranéenne mais influencée par les cultures orientales, celles-là mêmes vers lesquelles est allé Marco Polo.

⁴⁸¹ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], réalisation Giuseppe Baresi, Marco Paolini ; avec Marco Paolini et la participation de Mario Brunello ; auteurs textes dramatiques Francesco Niccolini, Marco Paolini, Michela Signori. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010. La mention de la célèbre marque d'apéritif est une boutade pour évoquer l'énormité du panneau publicitaire qui accueille les visiteurs provenant du pont routier entre Mestre et Venise.

⁴⁸² Cristina Caracchini, « Viaggio tra Ethos, Etica e Estetica : *I cani del gas* e *Bestiario italiano* di Marco Paolini », in *Contemporanea*, 2007, n.5, p. 106.

⁴⁸³ Cristina Perissinotto, « Polo, Paolini e Venezia : riflessioni lagunari » [en ligne], sur la revue *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian : trimestrale* (directeur Andrea Ciccarelli), Spring 2005, vol. 82, n.1, p. 64-78, sur le site JSTOR, disponible sur <http://www.jstor.org.proxy.scd.univ-lille3.fr/stable/10.2307/27668976?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Polo.&searchText=Paolini&searchText=e&searchText=Venezia&searchText=:&searchText=riflessioni&searchText=lagunari&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DPolo%252C%2BPaolini%2Be%2BVenezia%2B%253A%2Briflessioni%2Blagunari%2B%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff> (consulté le 10/06/2014), p. 68.

Dans l'enregistrement vidéo, le montage suit cette idée de projection vers l'ailleurs et rapproche plusieurs fragments de films : la captation d'une représentation *all'aperto* en public à Mestre, des images en super 8 de la lagune, des fragments de scènes du spectacle joué dans le désert tunisien en compagnie de Mario Brunello qui accompagne au violoncelle⁴⁸⁴ et des micro-scènes jouées par Paolini dans la lagune même, seul : « *Il Milione. Quaderno veneziano* è stato girato quasi tutto in Laguna, su barche piccole e grosse, su piattaforme precarie piantate nel fango, su burci, peote, topi, quasi niente in terraferma [...] »⁴⁸⁵. La lagune est donc le point zéro du nouvel itinéraire de l'acteur qui arpente son propre territoire et le premier guide de ce voyage, Marco Polo, ne vaut pas tant pour les lignes qu'il trace vers l'Orient, mais bien pour l'origine de ces lignes, le point originel d'où elles partent : de même, Paolini retourne à une origine qu'il doit explorer. « La Laguna è il posto giusto per osservar la metamorfosi di una città che non può cambiar ma deve cambiare »⁴⁸⁶. De la lagune ensuite, le voyage se poursuit vers la terre ferme dans les *Bestiari*.

2.2. La Vénétie et la *colata di cemento*

Le retour à la Vénétie natale est commandé par un besoin de prendre acte de l'évolution apportée par le miracle économique et par le développement d'une région qui fonde son économie sur un entrepreneuriat de taille limitée mais très dynamique. Il s'agit de pouvoir rassembler un territoire complexe en un regard qui en comprenne l'hétérogénéité : en convertissant, une nouvelle fois, une matière complexe et peu encline à la dramatisation en objet de proposition théâtrale. L'acteur confronte alors sa propre « bâtardise » de Trévisan né à Belluno, étudiant à Padoue, habitant sur la *Riviera* de la Brenta, à un paysage qui a perdu et perd encore quelque chose de son authenticité.

Les mutations paysagères (puisque ce sont les premières visibles) s'étendent sur tout le territoire : même les villages de montagne subissent une homologation en phase avec les services et infrastructures des plaines : il devient de plus en plus difficile de trouver de

⁴⁸⁴ Brunello interprète des musiques de Vivaldi et de Bach, ainsi que des compositions personnelles qui constituent la bande sonore de l'enregistrement vidéo.

⁴⁸⁵ Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 17. Il importe de préciser que le texte du spectacle reporté dans ce *Quaderno* ne correspond pas exactement au texte que l'on entend dans l'enregistrement vidéo ; la version du spectacle en direct de l'Arsenal est une troisième réalisation possible du script publié. Lors de cette représentation, Paolini avait derrière lui cinq musiciens jouant en contre-point au texte, un décor différent, constitué de silhouettes simples de petites maisons perchées sur les pieux caractéristiques de Venise.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 121.

l'« ailleurs »⁴⁸⁷. Les routes se sont multipliées, les constructions aussi, qu'elles soient résidentielles ou commerciales : les magasins, les entrepôts, les centres commerciaux ont surgi de terre, créant une demande de *benessere* jamais atteinte jusque là. Fleuron de l'Italie pour son fort taux d'activité, le Nord-Est a connu parallèlement à son rapide développement des velléités de repli communautaire (notamment attisées par le parti politique de la Lega), tandis que cette région continuait d'attirer à elle nombre de travailleurs de toute l'Italie, ainsi que des immigrés du Tiers Monde⁴⁸⁸.

Dans *Bisogna*, Paolini évoque le projet intitulé « La carta di Asiago », sur initiative du gouverneur de Vénétie en 2004. Des géographes, des géomètres, des architectes, des économistes ont ainsi contribué à faire une synthèse de l'histoire du paysage de la Vénétie, ce qu'il a été, ce qu'il est, afin de mieux le préserver pour l'avenir. De cette étude ressort une première Vénétie, belle, aux cultures agricoles variées et fertilisées naturellement. Après l'Unité italienne en revanche, avec l'apparition des engrais et de la mécanisation de l'agriculture, les terres sont regroupées par de grands propriétaires qui les consacrent à la culture du maïs. Le paysage change, il faut élargir les parcelles pour intensifier l'agriculture, et la pellagre – maladie causée par la malnutrition – fait son apparition parmi les habitants, à cause de la monoculture. Les petites et moyennes entreprises s'implantent.

Com'è il secondo Veneto lo describe benissimo Turi, il geografo : se il primo Veneto è fatto di strati – ce n'è anche uno di pellagra, ma ci sono tutti gli strati – quelli antichi, quelli dei romani, quelli della Serenissima di cui parlavo prima, quelli dei monaci che facevano le loro bonifiche in certi territori, il secondo Veneto non va a strati, ma è una colata. [...] [I prefabbricati] sono una colata che in pochissimi anni va sopra gli strati che c'erano prima che non si vedono più. Non possiamo certo dire che il cemento ha coperto tutto : [...] i campi ci sono ancora, certo che ci sono ancora, santo Dio, se dovessi guardare a volo d'uccello questo paesaggio, quella terra permeabile, verde, è ancora tantissima, sì ! Ma siccome quell'altra non ha confini certi e si è ramificata,

⁴⁸⁷ « Il sogno dei comuni di montagna è diventare ricchi come quelli di pianura. [...] La montagna non può essere la riserva di Wilderness di una pianura urbanizzata. Se di montagne ce ne fossero poche si potrebbe anche pensare così, ma è sufficiente guardare una carta geografica per capire che non basta istituire qualche parco. È un problema di spazio, di paesaggio vitale che riguarda anche chi vive in città, ma è anche un problema di orgoglio, di cultura di chi vive in quelle terre, tocca a loro dire no a quel salumificio, tocca a tutti noi inventare qualcos'altro che funzioni, sennò pazienza, avremo perso tutti qualcosa ». Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 13-14.

⁴⁸⁸ Fernando Marchiori évoque la Vénétie comme « una delle prime cavie del cantiere economico-politico » de l'après-guerre et d'un « Nordest che ha surclassato il vecchio Triveneto e le lontane Tre Venezie ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 14-16.

sparpagliata, tu non capisci più dov'è la città e dov'è la campagna e allora questa confusione qua, nella testa ce l'abbiamo un po' tutti⁴⁸⁹.

À la base de cette redécouverte de la Vénétie, il y a donc cette idée de confusion, de non-reconnaissance du territoire. La surabondance devient motif d'égarement : « Nel Veneto tutto pieno solo alcune montagne e la laguna ti permettono questa sensazione, pochi vuoti a bilanciare un pieno rumoroso »⁴⁹⁰. La géographie est devenue irrationnelle, les centres-villes ont disparu dans un tissu urbain continu et indifférencié. « Un'unica città con tante periferie, tanti sindaci, ma niente centro : tutto che gira, tutto che gira, tutto che gira »⁴⁹¹. Les seuls centres repérables sont les centres commerciaux. Le regard de l'acteur alterne entre vues d'ensemble et arrêts sur des détails très précis : ce ne sont pas les noms des villes qui sont écrits sur les panneaux de signalisation mais les noms des entreprises. « Dove semo quà ? » demande à plusieurs reprises le narrateur dans les *Bestiari*, question à laquelle il fait suivre une autre en écho : « Ma da dove situ ti ? ». Les coordonnées de départ et d'arrivée sont floues, l'appartenance devient douteuse. En l'absence de repères, il devient donc complètement vain de prétendre une origine. La question devient de plus en plus absurde à mesure qu'elle se décline dans les différentes variantes dialectales :

Da dove sei ?
Ciò da dove setu ?
Ti, da dove sito, ti ?
Da dove situ, ciò ?
Ciò da 'ndove 'sè che te si ?
Ciò 'ndove 'sè chel xè da 'ndove ?
Lu 'ndo l'è chel'è lu ciò ?
Ciò, da 'ndo l'è lu ?
Da 'ndè ch'el vien, ciò ?
Da onde vienlo, ciò ?
Ciò, da dove 'selo elo ?
Da dove ti vien, ciò ?
Ti 'sè da 'ndove, ciò ?⁴⁹²

La ronde des dialectes ne fait que décliner la même question suspicieuse : « Come le bestie si riconoscono dall'odore, così i veneti si tastano la lingua per trovare il gancio fra loro,

⁴⁸⁹ Marco Paolini, *Bisogna (la pellagra via sms)* [en ligne], cit.

⁴⁹⁰ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 14.

⁴⁹¹ Marco Paolini, *Bisogna (la pellagra via sms)* [en ligne], cit.

⁴⁹² Litanie présente dans *Bestiario Veneto : l'orto*, et à présent dans Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 46.

l'appartenenza, la *gens* »⁴⁹³. Cette langue tautologique, vide, devient mot d'ordre d'une revendication d'identité territoriale qui vire au non-sens⁴⁹⁴. «E mi sento spaesà », conclut Paolini. Surgit ici un paradoxe important de la Vénétie moderne : plus le paysage devient un magma uniforme⁴⁹⁵ et plus un besoin primaire d'appartenance se fait sentir, la nécessité d'une catégorisation rassurante, la revendication d'une origine DOC, d'une *genuinità* réinventée. Évoquant une boîte de biscuits portant la mention « da antica ricetta veneziana », Paolini observe :

Però è importante che la ricetta sia antica e biologica, insomma Doc, forse non è la stessa cosa l'antico e il Doc. Ieri pensavo al Doc che si applica a formaggi e a latticini, a certe verdure tipiche, ma anche all'acciaio o al vetro Murano Doc. A volte la parola usata è « nostrano », che implica genuinità, confidenza, garanzia d'identità, fiducia (qua non prenderà fregature, è nostrano)⁴⁹⁶.

La voix entre parenthèses est celle rassurante d'un marchand, qui rassure et assure. Dans *Bestiario Veneto. Parole mate*, la voix se fait autoritaire :

MA DA NOIALTRI SE MAGNA BEN
Si, ma non capisco più le parole, il paesaggio...
MA SE MAGNA BEN
Ho capito, ma I don't understand...
MA SE MAGNA BEN !
E mi trovo un po' spaesà⁴⁹⁷.

Les repères revendiqués n'aboutissent qu'à l'incompréhension du monde autour et de la langue : le narrateur parle ici en anglais, un anglais globalisé utilisé en dernier recours pour

⁴⁹³ Ibid., p. 46.

⁴⁹⁴ « Quando sono in tre a usare la stessa lingua, il tono di questi Ruzante si riempie di astio nei confronti di chi li tratta male perché non sanno articolare bene le parole. In questo hanno ragione : non si può formare un pregiudizio sull'articolazione del linguaggio o dei fonemi ; ma qualsiasi altro discorso, su cosa s'appoggia ? Su una tradizione contadina che non c'è più, che si è interrotta, che non si è trasmessa attraverso le cose, ma attraverso i Bossi e i Rocchetta della situazione. Le loro parole d'ordine hanno attecchito facilmente perché sono cadute nello smarrimento seguito al crollo dell'ultimo muro, alla dissoluzione della Democrazia Cristiana nel '92. [...] ». Marco Paolini, Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 66-67.

⁴⁹⁵ « Su una popolazione di un milione di abitanti l'otto per cento in venti anni hanno lasciato le città per andare a stare fuori. Dall'Ottanta al Novantasei in Veneto hanno costruito ottantaquattromila edifici di cui sessantamila sono villette mono o bifamiliari, solo il dieci per cento nelle città capoluogo. A questi centoquarantacinque milioni di metri cubi bisogna aggiungere quarantacinquemila fabbricati industriali, commerciali e artigianali che portano il totale delle nuove costruzioni in sedici anni a trecentoquattromilioni di metri cubi e da allora il ritmo non è calato, non c'è più spazio tra un paese e l'altro, è tutto attaccato ». Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 55.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 38.

⁴⁹⁷ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 29.

se faire comprendre de ses semblables⁴⁹⁸. Mais il est impossible de se repérer : en témoigne le discours d'une secrétaire censée aider le narrateur perdu dans une zone industrielle :

Guardi, you ciappa – *you* è anello di congiunzione tra il dialetto e l'inglese – you ciappa da Conegliano verso Sacile e al semaforo di Pianzano el gira a destra, el va sempre dritto, non sbaglia gnanca s'el vol. Se trova il passaggio a livello, vol dire ch'el ga sbaglià. Torna indrio, vede la strada sulla destra, NON la ciappa, quella di fronte a sinistra – el ga capìo tutto – fa il sottopassaggio e trova la rotonda. No la prima, no la seconda, la quarta – el ga capìo tutto : là el va sempre dritto no sbaglia gnanca s'el vol. E s'el arriva al campanil di San Fior vol dir che ga sbaglià. El va massa 'vanti, torna indrìo, sulla destra c'è l'area industriale artigianale col centro direzionale. Là el domanda a chi che trova, ma 'l sè rivà⁴⁹⁹.

Non seulement les indications sont pour la plupart négatives, mais le langage est lui-même extrêmement confus, utilisant à la fois l'anglais, l'italien et le dialecte, dans un mélange bâtard qui traduit un conflit entre la volonté d'adhérer à un modèle de communication moderne tout en restant plombé par un italien régional aux incursions dialectales non surveillées, plaçant ainsi le discours dans une artificialité totale qui finit par devenir comique. « Qui si parla un italiano da segreteria telefonica : si mette la colonna sonora e si parla italiano. Qui si siga⁵⁰⁰ un dialetto che sembra un fax andato a male »⁵⁰¹.

Cette crise identitaire que vit la Vénétie est suscitée essentiellement par la peur qui a succédé à l'amélioration des conditions de vie et à l'accès à la consommation de masse, celle de redevenir pauvres :

Sociologi e politici si sforzano di interpretare o di comprendere fino in fondo i rancori e la rabbia della mia terra. Io ci vivo dentro e sono disperato per l'indifferenza acquiescente verso i fanatici e i retorici. Mi sembra che l'orizzonte in quella terra sia dominato da una concretissima paura. Quelli che vivono là hanno paura di diventare poveri, di perdere quello che hanno guadagnato in una generazione, e quindi di tornare a fare quello che facevano i loro genitori : « tribolare ». [...] Una volta persa questa attitudine a tribolare, questa capacità di sopportare la parte faticosa della vita e delle cose, ci si ritrova pieni di paura, velleità ed esigenze. Se va male la colpa è degli altri, dei politici, dello Stato, dei meridionali. Se va bene si ha paura di essere chiamati a dividere con altri il guadagno, di vedersi portato via qualcosa che è solo tuo. È

⁴⁹⁸ Fernando Marchiori parle de « koinè sfilacciata e inquieta » qui permet à l'artiste de « raccoglie[re] in presa diretta trasformazioni e resistenze, malesseri e sogni residui, velleità e timori ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 28.

⁴⁹⁹ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit. Il s'agit de la réadaptation d'un extrait de Paolo Rumiz, *La secessione leggera*, référence citée par Paolini (Roma, Editori riuniti, 1997).

⁵⁰⁰ *Sigare* : terme dialectal pour *gridare*, crier.

⁵⁰¹ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 29.

un mondo fatto di mio e di tuo, che si vorrebbe mantenere « nostro » per paura del futuro. [...] Nello smarrimento generale, alla fine di questi mille anni di storia, mi vien voglia di guardare indietro. In questo non mi aiutano soltanto gli storici, ma anche le persone che vedo concretamente impegnate a far sì che il destino delle città e della terra non sia lasciato né a chi li vuole comprare e vendere, né a chi semplicemente usa certi valori come bandiere, come miti, come esibizione di colori. Perché questi valori sono pura retorica, vessilli da sventolare per riempire la mancanza di senso della quotidianità, per colmare il vuoto che ti prende appena hai finito di lavorare e di guadagnare. Perché ora non c'è più un terreno comune, un bene comune al di là di quello individuale : il benessere è diventato talmente ipertrofico che si è creato un vuoto, un arretramento. In questa voragine, chiunque lanci un inno o un pezzo di bandiera ha trovato animi pronti a seguirlo⁵⁰².

L'obsession est alors celle d'être et d'avoir « fissi » : travail, logement, partenaire. Cette stabilité tant recherchée est ce sur quoi décide de travailler l'acteur en lui opposant au contraire l'idée de mouvement, de déséquilibre comme source d'enrichissement.

Dans ce paysage confus de la deuxième Vénétie apparaît alors le « terzo Veneto » d'aujourd'hui que Paolini identifie dans *Bisogna*. Grâce à des lois laisser-passer telles que la « legge obbiettivo »⁵⁰³, les infrastructures privées peuvent se multiplier sans devoir effectuer le parcours habituel de procédures et sans fournir toutes les autorisations nécessaires : l'acteur cite en exemple la *Pedemontana veneta*, le *Passante di Mestre* qui sont des routes à péages ; les projets de méga centres commerciaux comme Marco Polo City ou Veneto City qui deviendront à terme les principaux points de repère dans le paysage : un environnement « dove i soldi si fanno con i pedaggi delle autostrade, con i ticket degli ospedali e perfino con gli oneri dei cimiteri »⁵⁰⁴. Des « corridoi di natura » sont prévus, qui seront exploités financièrement en parcs. « Il terso Veneto è un Veneto in cui noi saremo ancora padroni a casa nostra, come dice qualcuno, ma appena fora della porta de casa, saremo in affitto »⁵⁰⁵.

⁵⁰² Marco Paolini, Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 65-66.

⁵⁰³ Loi du 21 décembre 2001, n.443, publiée dans la *Gazzetta Ufficiale* n.299 du 27 décembre 2001, Suppl. Ordinario n.279. « La legge obbiettivo assume pertanto valenza di legge eccezionale e strategica finalizzata alla soluzione di gravi deficit di infrastrutture che sino ad oggi hanno ostacolato la crescita e modernizzazione del nostro Paese ». *Delega al Governo in materia di infrastrutture ed insediamenti produttivi strategici ed altri interventi per il rilancio delle attività produttive*, legge del 21 décembre 2001, n.443 (synthèse) [en ligne], sur le site *SIRSI (Il Portale dei Sistemi Idrici Regioni Sud e Isole)*, disponible sur <http://sirsi.mit.gov.it/pagein.php?pag=sis&value=LaLeggeObbiettivo> (consulté le 11/07/14).

⁵⁰⁴ Alessio Antonini, « Paolini racconta il cemento. In 2.500 sul prato che sparirà » [en ligne], sur le site du journal *Corriere del Veneto.it*, publié le 13/09/2010, disponible sur <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneziamestre/notizie/cronaca/2010/13-settembre-2010/paolini-racconta-cemento-2500-prato-che-sparira-1703751111287.shtml> (consulté le 10/06/2014).

⁵⁰⁵ Marco Paolini, *Bisogna (la pella via sms)* [en ligne], cit.

2.3. Retracer la carte en nommant les choses

Pour définir les *Bestiari*, Paolini dit : « È una raccolta di paesaggi raccontati senza macchina fotografica, di persone e di storie di questa terra e di poeti incontrati e messi vicino senza nessun criterio filologico-storico, ma che mi trasmettevano qualcosa di importante per farmi un'idea del luogo dove vivo »⁵⁰⁶. Il importe donc de recréer un tissu de voix entremêlées pour en contrer d'autres, celles des discours sans arrêt entendus en particulier chez les entrepreneurs. Paolini reproduit une partie de ce discours dans *Bestiario italiano*, avec un ton enjoué sur fond de musique gaie.

Dice : « Il peggio dei nostri è meglio del meglio dei vostri, da noi di là di ladri non ce n'è, se qualcuno dei nostri ha peccato, è stato per necessità. Hanno un gazebo accessoriato per un confortevole picchetto stradale davanti all'ufficio Iva » e i siga : « I ne soffega ! Le ta-ta-ta-tasse ! Le ta-tasse ne cia-ciava tutto il guadagno. Roma ! Roma ! Roma ne soffega : delocalizzare ! Liberté, Liberté, Liberté e di égalité, fraternité non ne senti parlar più ma non toccar che la liberté d'impresa : uàho ! Portaremo in Pologna e in Romania le macchine e le linee de produzion, con le trentacinque ore moriremo tutti » e i siga, i siga, allucano... Una volta sigava i bisnènt, gli operai, i mezzadri, adesso siga i paròn : uàho, progresso !⁵⁰⁷

Le *recitar-cantando* ici est aussi rythmé qu'est bien rodé le discours reproduit : la plainte sur les taxes et contributions, sur les directives gouvernementales, la délocalisation apparaît comme une sorte de *filastrocca*, de renversement de la perspective puisque maintenant ce sont les patrons qui se plaignent et non plus les travailleurs. » I siga, i siga, allucano... » : deux verbes dialectaux (de la Vénétie et de Naples) pour dire « crier » : c'est contre cette monopolisation du discours que la parole de l'acteur se mobilise.

A furia di sentire parlare sempre e solo del lavoro come miracolo, come prodotto interno lordo da record – bravi sportivi ! chi ga 'l PIL sul stomego – di economia come lotta tra orgogliosa capacità aziendale e iniqua pressione fiscale e maghi, maghi della finanza e pulitica come de-si-stenza e secessione cantonale ogni pissada de can, non ti viene una voglia di chiamarti fuori ? E poi penso : perché dovrei farlo ? Io mi chiamo dentro. This land is my land. My hometown⁵⁰⁸.

L'acteur doit récupérer la faculté de retracer des lignes dans ce paysage et de nommer, renommer ce paysage incompréhensible et auquel il appartient pourtant et qu'il ne veut pas

⁵⁰⁶ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 10.

⁵⁰⁷ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁵⁰⁸ Ibid.

quitter. Ceci commence par une récupération du langage : la langue dialectale de la Vénétie d'une part, mais aussi cet anglais *globish*, à ne pas laisser entre les dents (longues) des décideurs politiques et économiques.

Les *Bestiari veneti* sont d'abord la tentative de retracer une carte fantastique de cette Vénétie *deturpata*. « Molliamo le cartine almeno, dai. Ma che ridicola scena sono le carte stradali con i cerchietti, le lineette, gli spazi vuoti tra un cerchio e l'altro : dove vuoto ? »⁵⁰⁹. Ainsi, le discours de l'acteur se fraye un chemin à partir de l'abbaye de Nervesa sur la colline du Montello, où Paolini s'est rendu en compagnie d'Andrea Zanzotto, dont la pensée et les poésies ont fortement influencé les *Bestiari*. Cette abbaye semble fasciner l'auteur car elle porte modestement les traces de l'histoire : Monsignor della Casa y écrivit le *Galateo*, puis elle servit de refuge aux Anglais en 1918, puis elle a été détruite par les canons de la guerre. C'est aujourd'hui une ruine qui a échappé à la reconstruction et à la restauration. Oubliée là, elle est un observatoire sur le changement, car depuis ses fenêtres, on peut observer toute la « Galassia Pedemontana » qui s'allume chaque soir, dessinant un quadrillage de « linee di villette e capannoni ». Au fond du paysage se trouve la « laguna-mondo ». « Una volta di qua e di là del Piave, ci stava solo un'osteria. Adesso i più forti distretti d'Europa. Nelle sere limpide si vede dal Montello accendersi la Galassia Pedemontana, coagulata in diverse nebulose secondo misteriose linee guida »⁵¹⁰. Désignations lyriques et imagées pour paysage de guerre, « un'ulteriore “guerra mondiale” che riguarda l'opera di omologazione gestita dal capitale finanziario, ma non solo da questo, e che inserita nel mito della globalizzazione, devasta a casaccio il mondo per creare sempre nuovi consumatori i quali consumano anche se stessi » dice Zanzotto⁵¹¹.

Per chi è costruita la linea Maginot dei centri commerciali che circonda le terre del Nordest ? E chi fu l'imperatore (o fu un doge ?) che fece costruire la Grande Muraglia della Tangenziale dietro cui comincia la Terra delle Villette e dei Capannoni, unica città senza più centro, che va da qui alle rive dell'Indo ?⁵¹²

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ Andrea Zanzotto, « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni », in Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 107.

⁵¹² Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 73. Ce début n'apparaît pas dans la version vidéo, mais apparaît en revanche dans celle filmée à l'Arsenal (où, au lieu de dire « Nord-est », il dit « laguna »).

Ces appellations connectent le paysage actuel avec les grands ouvrages du passé, dans un système cosmique pourtant nouveau où la parole cherche à placer ses repères. Mais l'acteur ne se contente pas d'utiliser des images pour nommer le paysage, il fait aussi appel à l'énumération qui associe des lieux et des listes de zones dédiées au commerce : l'excès apparaît ainsi, se déployant sur de vastes régions géographiques dans le *recitar-cantando* suivant du *Bestiario italiano* :

Lassù sotto il Monte Pasubio, il grande comparto del tessile e delle macchine industriali ;
verso Bassano del Grappa, le stalle delle ceramiche ;
lassù sotto le alpi, i vigneti del Cartizze miliardari ;
tra il Piave e Montebelluna c'è l'area dello scarpone ;
laggiù verso Treviso, il regno di Benetton e dei suoi diecimila fornitori.
Oltre il ponte della Priula, verso Conegliano, la Inox Valley della ristorazione mondiale :
« siamo i Zanussi, altissimi veneti, al cellulare facciamo l'amore, viviamo all'epoca delle taverne e d'estate dormiamo negli igloo con i pinguini di Delonghi » : Onghi Bagonghi, che classe che popolo !⁵¹³

Sur scène, cette énumération est réalisée sur un rythme entraînant, scandé par les gestes rythmiques de l'acteur qui sourit d'un air béat. Il procède ainsi à la création d'une nouvelle carte qui opère des rapprochements inédits, créant des ponts, des liens entre des entités différentes par nature et par fonction⁵¹⁴. La géographie nominative se poursuit avec l'esquisse d'un paysage qui se resserre autour du consommateur et les noms apparaissent dans toute leur absurdité, portés par le ton moqueur de l'acteur qui caricature les référentiels desquels s'inspirent pompeusement ces magasins : « *Non solo pelle grassa, boutique. L'altra forfora, emporio. Punto casa. Linea casa. Virgola casa, Due punti casa, Puntini casa. Paradiso del compressore. Purgatorio della marmitta. Inferno del paraurti. È Dante che è legato alla nostra tradizione, si sente, è chiaro* »⁵¹⁵. Sous la légèreté du ton scandé en musique, la Vénétie décrite par Paolini devient aussi drôle qu'inquiétante.

Dès lors, les *Bestiari* s'inscrivent comme l'effort de tenir compte de ce paysage où s'enchevêtrent les zones de commerce et les champs, de le regarder à nouveau. « Attraverso il

⁵¹³ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁵¹⁴ « Bisogna infatti chiarire che tutte le modalità cartografiche che nei lavori di Paolini scompongono e ricompongono incessantemente l'atlante *in fieri* del presente-assente non sono mai meramente riproduttive : creano connessioni, sono aperte ai transiti imprevisi, spostano, tradiscono, inventano ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 41.

⁵¹⁵ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

canto di queste poesie, attraverso la lingua, attraverso il reportage, ho provato a far sentir che questi luoghi hanno un peso e quindi un senso [...] »⁵¹⁶.

Non è vero che c'è poco da vedere oltre il bordo della strada, basta non dare niente per scontato. I momenti in cui capisco di più il posto dove vivo sono i ritorni di viaggio. In quel momento, quando negli occhi ho ancora un altro posto appena lasciato, mi accorgo di cose che di solito non vedo, forse solo perché le vedo ogni giorno; non c'è niente di normale in questo paesaggio che è cambiato di più negli ultimi cinquant'anni di quanto avesse fatto prima in cinquanta secoli. Esagero ? Forse, ma non di tanto⁵¹⁷.

Redevenir voyageur et non plus consommateur, retrouver la faculté d'observer pour tracer une nouvelle carte, reconstruire une cosmogonie de cette « Galassia » pour comprendre mieux et subir moins : c'est ce que cherche à mettre en œuvre le parcours effectué dans les *Bestiari*, afin de récupérer et faire siens ces paysages. À la fin de la pièce, l'acteur oppose l'Europe du Nord, « giardino », qui donne l'impression d'une « lungodegenza », à l'Italie-« Orto », non achevée, en désordre mais qui offre des contrastes riches de suggestions, se prêtant à une poésie qui lui est propre.

Quelle strade in mezzo alle fabbriche illuminate di notte, i cavalcavia sulle stazioni, le sopraelevate scalcagnate in riva ai porti a me danno la stessa allegria dei mercati la mattina presto quando si accendono nelle piazze. Voglio dire che le raffinerie che ti vengono incontro di notte in autostrada, fabbriche nude, senza muri, solo luce e strutture mi danno un'emozione, un peso diverso, ma proporzionale a quello delle abbazie dei borghi medievali. Che cos'è casa per voi ? [...] Sento il peso – il fascino intendo – quello positivo, quello negativo insieme, delle lizze sulle Apuane sventrate dalle cave. Voglio dire che sento quello delle risaie in Lomellina che versano l'atrazina nel Po. Ma come faccio a buttare via quella Cina padana da aprile fino a luglio ? [...] A me le valli troppo verdi, quelle della pubblicità, mi mettono un'incontenibile voglia di fargli subito dentro la caca e la pipì per contaminarle almeno un po'. Perché i parchi devono esistere, i luoghi protetti devono esistere ma mi dà tristezza il pensare che rispetto a questi la maggior parte dei luoghi dove passo la maggior parte del mio tempo debbano essere persi. Perché è a quelli che devo dare un nome, perché è quella la zavorra che mi tira sotto, perché la maggior parte del mio tempo la passo lì.⁵¹⁸

Paolini adote ici un concept d'Andrea Zanzotto : « paesaggire ». « Paesaggire mette a fuoco la presenza umana e le lacerazioni della storia, è come dire : io ho usato il “paesaggio” come schermo più di una volta ma il “paesaggio” è invece un deposito di tracce e non può

⁵¹⁶ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 93.

⁵¹⁷ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 13.

⁵¹⁸ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

essere schermo, perché è leso anch'esso, è macchiato di sangue »⁵¹⁹. Zanzotto pense surtout à la « linea degli ossari », ligne imaginaire qui va de la méditerranée jusqu'en Europe du nord et marquée par les signes des guerres mondiales (la toponymie de la campagne autour de Pieve di Soligo, d'où est originaire Zanzotto, est par ailleurs empreinte des traces des conflits : Vittorio Veneto, Sernaglia della Battaglia, Moriago della Battaglia, Nervesa della Battaglia, etc.). Dans une terre marquée durement par la guerre et un temps, celui de la jeunesse, sacrifiée au conflit, la géographie est ce qui combat la rhétorique de l'historiographie.

Quando la storia è inchiodata a mappe passa dal puro fantasma alla traccia, al taglio, al segno. Il disegno, la mappazione fa passare la storia da uno statuto di estrema ambiguità che tende a sprofondare nell'impreciso, nel leggendario quale è quello dei bollettini e delle loro interpretazioni, ad un linguaggio che si esprime per grafemi lasciati sul terreno⁵²⁰.

Cette rage sourde ne se porte pas contre un paysage artificiel en soi, car tout paysage est artificiel⁵²¹, remodelé par l'homme mais sur l'absence de conscience d'une disparition du « snaturale », expression empruntée à Ruzante. La contemplation du paysage crée une forme d'embarras, qui devient source d'une réflexion où le passé et le présent se mêlent : au milieu des rizières de Lomellina, on a l'impression de « navigare » : « Un paesaggio tutto artificio, fatto a mano, anzi, col trattore dalle ruote dentate, solo ferro, niente gomme, per andare dentro l'acqua. Un paesaggio fatto a bolla, di terreno riportato dove niente è come era, ma che poi risulta antico, chiaro, autenticamente italiano »⁵²².

Le paysage doit être l'objet d'une contemplation active, qui doit s'interdire la nostalgie pour au contraire intégrer les nouveaux paramètres. Cette réactivation comporte la création d'une carte en réseau, qui inclut également des entrées de voix, d'odeurs⁵²³, de sons, d'imagination. La parole utilise ainsi un ensemble de paramètres pour rendre les paysages non pas inertes, mais vivants.

Mototopotopotopotopotopotopotopo... Cinque dodici del mattino davanti alla Palanca, il bar della Giudecca, a quell'ora del mattino il Canal della Giudecca è liscio come olio. Dall'altra parte del Canal, le Zattere, che sono case case case case case case... Pare che dopo l'ultima continua, fa il giro

⁵¹⁹ Andrea Zanzotto, « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni », cit., p. 107.

⁵²⁰ Ibid., p. 105.

⁵²¹ Ceci vaut aussi pour le paysage exceptionnel de la lagune : « Non c'è niente di naturale nella Laguna, ma non per questo ha meno fascino ». Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 10.

⁵²² Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 28.

⁵²³ « Per orientarsi ci sono dei fari. Quali ? Se c'è ancora del marcio in Danimarca non lo so, ma la Padania di suo non scherza : le grandi discariche lungo l'autostrada A4 sembrano tumuli odorosi, fari per l'olfatto che guida ». Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 70.

del mondo e taccà da 'st'altra parte. Lagunestadt, Paul Klee, eccolo là, disegna⁵²⁴.

L'onomatopée reproduisant le bruit du bateau se répercute dans le corps de l'acteur qui se secoue comme s'il était au-dessus du moteur qui tourne. L'acteur accompagne sa description de gestes « iconographiques »⁵²⁵ évocateurs : un bras qui fend l'air horizontalement sur « liscio » (prononcé avec le chuintement caractéristique du dialecte), une main, qui par de brefs mouvements verticaux répétés évoque l'alignement des maisons, tandis que la répétition rapide de « case » produit un son saccadé. Chaque bateau produit un bruit particulier, qui permet de rendre l'atmosphère des canaux : outre le *mototopo*, on trouve la *motonave* pour arriver à Venise depuis la terre ferme et qui fait « MuranBuranMuranBuranMuranBuran » ; et le vaporetto fait « Bateoreoreoreo Bateoreoreoreo ». L'évocation du paysage glisse vers le fantastique : racontant un voyage en voiture, il dit : « Non vedo cambiamenti evidenti nel paesaggio, però sento la presenza della linea che si avvicina, fra poco attraverserò il quarantacinquesimo parallelo, ci sarà solo un leggerissimo sobbalzo sotto le ruote e sarò più vicino all'equatore, di poco, quel che basta »⁵²⁶. Franchir les Apennins devient une entreprise aventureuse : « Pian del Voglio, non avrai il mio scalpo »⁵²⁷ et il importe d'être ouvert aux suggestions, déceler les détails qui rendent le paysage unique : « Mi piacciono i segnali piccoli, discreti come quelli dei paralleli ; sono la segnaletica secondaria, i sottotitoli di un viaggio »⁵²⁸.

2.4. *Bestiario Italiano* : analyse de la création scénique

Le prologue du spectacle, qui figure autant dans la captation vidéo au Piccolo Teatro de Milan en mars 2000, que dans le livre *I cani del gas* annonce ainsi : « *Bestiario italiano* è un paesaggio di parole per cantare, raccontare il paese dove vivo, usando lingue, poesie, voci, autori, appunti di viaggio mescolati insieme »⁵²⁹. Un spectacle qui veut donc donner à voir et à entendre afin de simuler une perception autre, renouvelée, du territoire. D'ailleurs, sur le

⁵²⁴ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], cit.

⁵²⁵ Selon la nomenclature établie par Cesare Molinari et Valeria Ottolenghi dans *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1979.

⁵²⁶ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 69.

⁵²⁷ Ibid., p. 71.

⁵²⁸ Ibid., p. 79.

⁵²⁹ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit. Toutes les citations non référencées dans ce paragraphe sont tirées de cette même captation.

support vidéo, le « prologue » est en voix off sur des images de différents endroits d'Italie, tournées en super 8, comme celles qui figurent dans le *Milione*. On peut y voir, comme Fernando Marchiori, un goût pour les *vedute* qui n'est pas un hasard dans la Vénétie de Giorgione ou Veronese⁵³⁰, mais aussi la volonté de substituer à ces images visuelles les images mentales que suscitera la parole (déclinée en chansons, poésies, saynètes) à partir de l'expérimentation du territoire faite par l'acteur au cours de ses pérégrinations dans la péninsule. « Fare esperienza di luoghi e di incontri è l'unico modo che conosco di dar senso al mio mestiere »⁵³¹.

Bestiario Italiano est composé d'une première partie qui reprend en substance les trois *Bestiari veneti* et d'une deuxième partie où s'ajoutent d'autres villes, d'autres régions, d'autres langues dialectales. « Ho cantato soprattutto le città di mare, ma non è stata una scelta, è venuto così : patrie. Da Palermo a Trieste, attraverso Napoli, Genova, e quella rete di comunicazioni, di strade su cui si svolge questo viaggio dei cani del gas »⁵³². Ce quatrième *opus* des *Bestiari* est donc particulièrement intéressant car il étend la réflexion au reste de l'Italie et propose une Vénétie qui ne vaut pas en tant qu'entité à soi, mais dont la lecture vaut également pour l'Italie dans toutes ses régions. Intéressante aussi la confrontation de Paolini aux autres dialectes, à leur sonorité bien plus qu'à leur sens profond. Le résultat en est un spectacle fragmentaire, où semblent se succéder une série de diapositives sonores, avec des saynètes qui portent le ton vers un certain comique. Mais c'est une joie profonde qui ressort avant tout du spectacle, celle de manipuler ces images et ces langues dialectales, de jouer avec ces matériaux en compagnie des musiciens.

Paolini est en scène avec six musiciens-chanteurs : Daniela Basso, Silvia Busato, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari, qui ont déjà collaboré aux précédents *Bestiari* ainsi que Cristina Vetrone et Francesco Sansalone qui viennent de Naples. Ils sont disposés au milieu de la scène, en demi-cercle au centre duquel se tient Paolini, sur un tapis où sont posés un micro et un pupitre. Paolini est habillé d'un long manteau en laine, il a à la main un bonnet également en laine de la même couleur. Un pantalon marron à bretelles non enfilées, une

⁵³⁰ « Ritroviamo cioè nell'autore dei *Bestiari* una particolare sensibilità che si inserisce a pieno in una tradizione squisitamente veneta. Dalla pittura rinascimentale alla letteratura novecentesca, gli artisti veneti inclinano alla veduta, allo squarcio, al profilo dell'orizzonte. Marin, Zanzotto, Parise, Meneghello : non c'è scrittore veneto cui non s'attagli la felice confessione di Comisso : "Mi guardo attorno per capire chi sono, ho bisogno del paesaggio, di riconoscerlo, di leggerlo per esistere" ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 40.

⁵³¹ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 93.

⁵³² Ibid., p. 3.

chemise sous une veste sans manches complète son habillement qui résulte ainsi vaguement daté et connote le départ, la pérégrination. Les musiciens sont aussi vêtus d'habits de voyage sans âge. Le ton du spectacle est donné de suite : « Vorrei verificare se avremo problemi linguistici. Prova, test ». Le voilà qui se met à réciter rapidement trois courts extraits en dialectes différents : napolitain, vénitien et sicilien. Devant le rire des spectateurs, il conclut : « Fate i gruppi ». Plusieurs langues seront donc utilisées durant le spectacle et le public est averti d'entrée de jeu. Mais, dit l'acteur, même si quelques mots demeurent incompréhensibles, le sens de ce qui sera dit et chanté pourra être perçu.

Paolini enfle son bonnet et commence une approche de l'Italie selon les données de « l'autorevole fonte del Touring Club ». Un rythme à la guitare commence et l'acteur rappelle comment a été donné le nom de l'Italie. Les musiciens derrière lui l'interrompent par des interjections brèves, calées sur la musique ou glosent ce qu'il dit par de courtes phrases de commentaires, souvent impertinents, menacés par un « ocio ! » de l'acteur. Les pourcentages des différents types de paysages sont donnés. Sur une musique swing, Paolini se lance dans une liste des différentes régions géographiques d'Italie, sur un *recitar cantando* rauque, qui fait entendre chaque mot dans sa consonance particulière. Il y insère quelques allusions à son propre parcours théâtral, où l'on entend la voix de sa mère qui le met en garde. Dans le livret, cette liste est graphiquement disposée en cercle sur deux pages. Puis le rythme s'accélère : il s'agit maintenant de l'« autorevole fonte di Banchitalia ». L'acteur est debout sur scène, ne se déplace presque pas, mais scande ses mots avec les bras et les mains, mime les images par des gestes « iconographiques » qui dessinent ce qu'il décrit. Il est à présent question de la forme de la péninsule et de la réflexion de Napoléon sur le fait de remonter les régions méridionales dans l'espace occupé par la mer de Ligurie et la mer Tyrrhénienne. L'Italie aurait eu une forme plus compacte, plus européenne. De cette observation part la seconde liste, à nouveau plus ou moins chantée, qui cite les golfes d'Italie. Les chanteuses en ajoutent en chœur ; puis les vallées, les fleuves, les montagnes. La musique s'arrête et Paolini rassure ses spectateurs : « Che cos'è, il sussidiario ? Aspetta, è un viaggio. Come lo racconto un viaggio così, che non ha niente di straordinario, dove non c'è impresa ? È teatrale ». Le point de départ du voyage est une promenade à l'Ossario dei caduti sur le Montello, trois ans plus tôt, en compagnie de Zanzotto, dont il cite le début de la poésie « Rivolgersi agli ossari »⁵³³, en faisant des gestes

⁵³³ Andrea Zanzotto, « Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto », in *Poesie e prose scelte* (sous la direction de Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta), Milano, Mondadori, 2003, p. 565.

« parallèles » et « idéographiques »⁵³⁴, qui accompagnent le discours poétique. À l'intérieur de l'Ossario figure en épigraphe le « bollettino della vittoria » de 1918 qui fait l'éloge d'une « Patria retorica ». En contre-point à celle-ci, l'acteur évoque les paysans – « bisnènt, me parènt, magna pòc e caga gnènt » – qui étaient pauvres et ont pu obtenir sur le Montello un carré de terre à cultiver. Puis vient la lente descente du regard depuis l'abbaye de Nervesa jusqu'aux grandes industries de Vénétie au pied des montagnes, sur un rythme entraînant. On entend ensuite la voix d'un entrepreneur dissenter sur la liberté d'entreprise et imaginer son discours de défense face à un magistrat. Le refrain, repris en chœur par les musiciens, dit « Chi gà vu gà vu gà vu, chi gà dà gà dà. Desmentegemose il passato⁵³⁵. Semo omini o commercialisti ? ». L'entrepreneur prétend s'adresser aussi bien en anglais qu'en dialecte théâtral à ses employés et leur dit « take a walk on the wide side » (avec un bref écho musical de la chanson de Lou Reed) pour signifier « Dai, porta 'ste carte in cantina prima ch'arriva la finanza ». La chanson se termine et Paolini conclut : « magna desmentega ». Le narrateur choisit toutefois de ne pas « chiamarsi fuori ». « This land is my land, my hometown ».

Puis il évoque la sociabilité des habitants de Vénétie : une étude montre qu'elle est plus importante dans les *taverne*, créant ainsi un peuple de *tavernicoli*. « Io non so più se sono in un piccolo mondo antico che muore o in una Los Angeles che nasce ». Alors, « si va a vedere su, fratelli, compagni di viaggio, d'avventura, si fa bestiario di creature per vedere tra gli umani come stanno qui le cose ». Et tous ces gens rencontrés en route, qui, pour parler d'eux-mêmes en s'opposant aux autres, disent « noialtri, nòaltri, nialtri... ma ci fate caso che in mezza Italia, per dire “proprio noi”, si dice “altri” ? ». Les animaux d'élevage ont disparu avec la décadence de l'agriculture et doivent figurer dans le *Bestiario*, avec leur regard dans lequel on peut lire une question lancinante : « Sìu sicuri ? Siete sicuri ? Are you sure ? ». La musique change et Paolini annonce la poésie qu'il va réciter : Ignazio Buttitta, « Li vuci di l'omini »⁵³⁶. Celle-ci est à la fois chantée par Francesco Sansalone et récitée par Paolini qui prononce les strophes en sicilien et paraphrase quelques vers en italien. Tout de suite après,

⁵³⁴ Toujours selon la nomenclature établie par Cesare Molinari et Valeria Ottolenghi. Le geste parallèle accompagne de façon générale le discours tandis que le geste idéographique scande le cheminement de la pensée.

⁵³⁵ « Ho capito un po' alla volta che quello che mi interessava davvero erano proprio le storie e che il Teatro era un'occasione importante per farmi ascoltare ; la memoria di cui mi occupavo era una memoria collettiva, in buona parte perduta da un paese che allegramente canta in coro : “Chi ha avuto avuto avuto, chi ha dato dato dato, scordiamoci del paese ”. Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 8.

⁵³⁶ Les poésies sont ici référencées et citées comme elles apparaissent dans Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 119-160.

les musiciens entonnent une poésie chantée : c'est Palerme qui est maintenant évoquée, à travers un poème de Mario Luzi⁵³⁷, sur la petite mélodie d'un violon. Toujours sur cette petite musique, Paolini se rappelle l'atmosphère qui régnait durant le maxi-procès de la Mafia. » Era guerra ». Il récite la deuxième partie de la poésie et le chœur reprend le chant du début.

De nouveau, Paolini imagine une question qu'on lui poserait : « Dice : "Perché non ti limiti a parlare del posto dove sei nato ?" ... Eh, perché se faccio questo mestiere e non riesco a morire e rinascere ogni volta, è meglio che lo cambio ». « E se non ne sai, prova a sentire ». Qu'est-ce qu'un village, s'interroge Paolini : « Come fai a spiegare il paese a chi non è del paese, non ce l'ha il paese, o l'ha perso il paese ? ». Il commence alors un récit où le narrateur est un enfant dont les oncles sont de Villarosa, en Sicile. Le récit est accompagné par des cordes et évoque certaines images précises de la vie de village. L'acteur y inclut dans la continuité le début d'une poésie de Biagio Marin « Me son vissù ». La musique a cessé et il évoque à présent le Frioul, Mauro Corona, Federico Tavan. » Quando ho fatto il *Bestiario* in Friuli, il primo giorno mi hanno regalato una grammatica, che dice : "Il friulano è una lingua che ha diciotto dialetti". Loro sono in quattordici... In una di queste isole linguistiche parlate in tutto da trecento anime e non capite da nessun altro, c'è un poeta : Tavan, "La nâf spazial" ». Sur une musique de cordes enlevée, Paolini joue cette poésie dans une lumière bleue mystérieuse où un enfant s'imagine l'invasion des extraterrestres et refuse de sortir de sa chambre. Paolini duplique en italien les vers initiaux, puis une fois que la situation est installée, il continue la poésie en langue originale. « Il paese a differenza del villaggio è quella roba che se vuoi, ti costringe a ricominciare da capo ogni volta che pensi di avere finito ».

Un effet de sons et lumières fait de flashes lumineux sur la scène noire et de bruit de voitures marque le changement de région. Il évoque ensuite l'autoroute A18 Messina-Catania, l'Etna, les hôtels hauts-perchés de Taormina, le ferry, le détroit où les camions, les autobus attendent, les immigrants aussi. Puis vient l'évocation du parcours autoroutier de l'autre côté du détroit, le panneau d'accueil à Villa San Giovanni : « Benvenuti in Italia » suivi de la liste des communes traversées par l'autoroute, sur le même rythme que la première liste du début du spectacle. « Ne ho saltata qualcuna ? Questo è quello che mi resta della Salerno-Reggio Calabria », qui est comparée à un serpent noir volant et effrayant. On remonte jusqu'à l'Arno

⁵³⁷ Mario Luzi, « Palermo, aprile '86 ».

et l'une des chanteuses se met alors à entonner une poésie de Dino Campana, « Firenze (Uffizii) ».

Campana come Dante chiama le città col nome dei fiumi che le attraversano. Fiumane di Lucania e di Calabria, siete uguali al Piave che esce secco dalle Alpi in mezzo ai capannoni, senza che nessuno si accorga che manca l'acqua... È normale, come questi milioni di metri cubi di calcestruzzo nel paesaggio per far decollare certe regioni, ma dimostrano che un'autostrada non fa volare.

Le voyage arrive à Naples, « sous lo “sterminatore Vesevo”⁵³⁸ che ci chiude la strada ». « Questa è l'unica città che conosco che non prova nemmeno a somigliare a qualcun'altra ». Deux chanteuses entonnent alors une poésie de Salvatore Di Giacomo, « Dint' 'a villa ». Paolini expose alors pourquoi d'après lui le napolitain est un dialecte théâtral puissant. Il se fait interpellé par Sansalone, qui récite un texte de Ferdinando Russo, « Mariuole 'e notte », où un petit délinquant dérobe grâce à une intimidation habile le pauvre narrateur qui ne comprend pas grand chose. Il reconnaît que ce sont des stéréotypes, mais décrie qu'il a le droit de les garder. En effet, il se dit frustré par son propre dialecte, qui ne fonctionne plus pour la scène, depuis que celui de Goldoni appartient définitivement au passé. S'ensuit alors un défi : Beckett peut se faire sans problème en dialecte théâtral napolitain, mais en dialecte théâtral de la Vénétie ? Paolini se met un béret sur la tête, prend un air profondément dubitatif, les mains sur les reins et reste en silence à regarder le public, qui rit rien qu'à le voir. Plusieurs secondes passent et le personnage demande d'un air fatigué : « E se se copassimo ?... Cossa femo ? ». Et un autre personnage répond lentement en détachant chaque syllabe : « Spettemo Godot », ce qui déclenche le rire dans la salle. Si l'on n'a pas de dialecte à l'origine, il faut se le fabriquer, conclue l'acteur. Puis il prend l'exemple du mot « uccellino » – qui sera étudié ci-après plus en détail. Enfin, pour conclure cette partie sur la réflexion linguistique, Paolini raconte un traumatisme vécu à l'école, à propos du rapport entre l'écrit et l'oral. C'est une saynète comique d'un grand effet, que Paolini a par ailleurs réutilisée dans *La macchina del capo* : la maîtresse, qui vient d'une autre région, l'envoie au tableau écrire le mot « pensierino », qu'elle prononce [pentsierino]. Paolini s'adonne ici à un exercice qu'il maîtrise parfaitement, le sketch comique, en se mettant face au tableau-public, faisant comprendre qu'il écrit le mot avec un z. L'enfant se trompe à trois reprises, provoquant

⁵³⁸ Cette expression provient de Matilde Serao qui publie en 1910 *Sterminator Vesevo : diario dell'eruzione, aprile 1906* (Napoli, Perrella).

l'irritation grandissante de la maîtresse et le tracé du z de la dernière tentative a tout de la fière pointe de l'épée de Zorro : le chœur le congédie par un sonore « Fuori ! ».

Le même effet de sons et lumières, fait de flash lumineux signale une nouvelle destination : Gênes. Les musiciens entonnent « Tangenziale dell'Ovest » d'Alda Merini. « Paese in tangenziale veloce verso l'Europa. Forse non dare per scontato che fossimo già diventati una nazione, con tutti i suoi attributi scolastici e non. Con un po' di fortuna o testa, forse oggi la Repubblica sarebbe una federazione di "oseleti". Con una lingua per unificarci, tra "ucciellini" e "penzieri" ». Pour aller à Gênes, il faut prendre la route des caps : la liste de ceux-ci est déclinée sur musique de contrebasse. La route n'est pas simple, il faut faire des choix et les cartes sur lesquelles toutes les routes apparaissent égales n'aident en rien. Paolini imagine de se retrouver à l'*autogrill* avec d'autres conducteurs et d'échanger des informations utiles : il fait alors résonner les noms des routes, des tunnels, des cols comme les étapes impressionnantes d'un terrible périple, avec un air mystérieux et pénétré, tout en parsemant son discours des vers de Cecco Angiolieri, « S'i fossi foco » sur les éléments déchaînés. Il raconte un orage terrible qu'il a essuyé une fois sur la route : « Non c'era più spostamento veloce casello-casello, ma per un momento, per tutto il paese, era tornato nel viaggio quella cosa antica che forse il viaggio era per tutti un tempo : odissea, dove la sola cosa importante per il momento era : tornar a casa ». Une poésie d'Edoardo Firpo sur le même thème, « Tramontanetta », est alors scandée presque sans musique, avec une avalanche de sons apocalyptiques. Les musiciens enchaînent sur une autre poésie de Firpo, « Mattin de Fevrä », que Paolini traduit en italien pendant qu'une des chanteuses l'interprète en dialecte. Puis quelques vers de Montale (« Infuria sale o grandine ? »), jugé « troppo perfetto », car les tempêtes dont se souvient l'acteur sont faites de sel et de soufre. C'est pour cela que les villes maritimes l'attirent, comme Gênes : « Puoi sempre dire : è mia ». Derrière lui, les musiciens entonnent « Sirena » de Giorgio Caproni. Puis sur un rythme plus soutenu, Paolini se lance dans la longue poésie de Caproni, « Litanìa », où « Genova » revient anaphoriquement tous les deux vers. Il est bientôt rejoint par ses musiciens sur un rythme très chaloupé.

L'effet sons et lumières marque le départ de Gênes. Le récit se dirige maintenant vers Lecce » più a est di Trieste : ma va ! ».

Penso che per me i meridiani e i paralleli sono appunti, sono diario d'un viaggio da rifare ogni volta che ne hai voglia anche se l'hai fatto, da capo, again, one more time, ancora. Non è solo nello spazio, è anche nel tempo, se lo accumuli prima o poi diventi geografia. E ti viene la voglia di entrare, sentire

l'odore, il rumore e il suono, quella cosa che bolle dentro, metterci dentro tutto.
Non solo studiare : sentire.

Ainsi sur la route, il faut avoir du nez car la route la plus directe n'est pas forcément la plus courte, en cas de brouillard par exemple. Il faut inventer une autre méthode pour comprendre la géographie : se repérer au vent, à l'odeur des décharges qui jalonnent la plaine padane. Paolini imagine que ce seront les vestiges que trouveront les archéologues extraterrestres dans quelques milliers d'années : « Chissà che idea curiosa si faranno della società dei consumi ».

Le voyage arrive à Trieste : « Caffè Tergeste » d'Umberto Saba est récité sur un *recitar-cantando* musical par l'une des chanteuses, qui y ajoute quelques vers de « Città vecchia », tandis que Paolini y intercale les vers de Carolus Luigi Cergoly, « Hohò Trieste », sur un rythme lent et chaloupé. Puis vient « Bora », de Claudio Grisancich sur laquelle Paolini évoque les travailleurs noirs et payés au noir, dans le bâtiment.

Autre effet sons et lumières. La musique s'arrête pendant quelques instants.

Dov'era il sud ? Dove cominciavo a trovare i cani sciolti e i vecchi seduti fuori dalla porta delle case. Tornare a casa era dove c'erano i *camini* che fumano, il muschio dietro agli alberi e le foglie fatte come nei sussidiari nei libri di scuola. E il centro dov'era ? Siamo pieni di centri. Abbiamo la mania dei centri in questo paese [...] Il centro è quell'orto a cui pensano dal giardino d'Europa quando pensano di comprare un pezzo d'Italia.

Puis Paolini évoque la période où il voyait l'Italie devenir un porte-avion de la guerre dans les Balkans. C'est alors qu'il a décidé de prendre sa voiture et de partir sur la « linea degli Ossari » de Zanzotto, « dal mediterraneo all'Atlantico ». En Allemagne, il trouve une campagne très belle : dans la Ruhr, il voit que sur les panneaux figurent les noms des villages et non ceux des entreprises. « Ma sono avanti o sono indietro ? ».

Le narrateur revient à son voyage : sa voiture donne des signes de faiblesse et il ne sait pas où il est. La guitare joue un air doux. Il lui faut donc trouver une station de gaz pour son réservoir. Et ces stations sont toujours reculées, difficiles à trouver. Il les décrit : la restauration médiocre qu'elles offrent, l'impression de devanture retapée à la main qu'elles donnent. Il imagine faire un guide Michelin de ces stations, avec les critères associés. Il y a toujours un chien dans ces stations, qui dort et qui ne se déplace pas à l'arrivée d'une voiture mais dans le regard duquel on peut lire : « Lo sa che ti fermi. Tira su la testa e ti fa : "Hai fretta ? Vai a benzina" ». Il décrit son arrivée à la pompe, par temps de brouillard et de

verglas, avec une lumière rare. Il décrit la *benzinaia*, qui lui fait le plein tandis que lui, un peu honteux, préfère rester à l'intérieur, au chaud. Il voit le chien qui le regarde, qui lui demande : « Siù sicuri ? Are you sure ? ». Et sur un fond d'accordéon, le voilà qui récite la poésie de Calzavara, « Can », sur un ton emporté, qui finit attendri. Puis la *benzinaia* et son chien disparaissent, après avoir rendu ce service qui ne doit pas beaucoup les enrichir, pense le narrateur. Sur une musique de violons, il dit sur un ton chantant :

Uomini e donne del gas e i loro cani sono tra i mestieri custodi di quel tempo meticcio che ci aspetta. È da lì che a me è venuta la voglia di guardare non solo sempre avanti ma anche oltre il bordo della strada. Per paesaggire, come dice Zanzotto. No, il paesaggio non è il panorama che si può comprare in cartolina, perché ci siamo dentro noi nel paesaggio. Paesaggire : immaginare non solo nel virtuale, ma anche nel reale, leggere i segni di quello che accadrà domani e di quello che hai intorno adesso. Il paesaggio non è una quinta da teatro che si possa tirare via insieme al resto senza che insieme strappino anche noi dalla scena. E per questo ci sentiamo rigidi, spaesati, impauriti. Dove semo qua ? Ma da dove situ ti ?

Puis il salue le public comme le faisait son grand-père, avec un mot ancien : « Sani ! ». Dans le rappel, il chante avec ses musiciens le chant de la *benzinaia* : c'est une berceuse palestinienne, sur laquelle viennent bientôt se greffer deux poésies alternées : « Lingua e dialettu » de Buttitta et des extraits de *Filò* (1976) de Zanzotto, entremêlant étroitement dialecte sicilien et dialecte de Vénétie. Le spectacle se termine sur une chanson traditionnelle napolitaine chantée par tous.

2.5. Une carte dynamique

Le fil conducteur de ce spectacle, comme pour les autres *Bestiari*, est la nécessité de retracer des cartes d'un territoire arpenté jusqu'en Sicile, par les routes et même les autoroutes où l'acteur parvient à trouver une source de poésie. « Ecco tornare per vie nuove l'antico programma : leggere l'uno nell'altro i due grandi libri del teatro e del mondo. Farne i vasi comunicanti di un unico sistema che non è realtà e non è arte : è l'una ritrovata nell'altra, è questa misurata su quella »⁵³⁹. Il ne s'agit plus de s'orienter selon des coordonnées classiques mais selon une géographie vivante, adaptable aux nécessités climatiques, géologiques. Les paroles recréent donc une carte dynamique qui relie des territoires très différents entre eux selon des rapprochements plus intuitifs que logiques.

⁵³⁹ Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 22-23.

Io so di essere
una mappa da leggere e di avere
in testa una mappa da raccontare
come – come con che parole
con quali gesti con quale energia
la mia tecnica personale è dare carne
e sostanza a quel che decido di raccontare
estendermi come le carte che sono
partendo da me per andare verso...
Io sono antico come un uomo medievale
nella mia carta c'è la città che conosco
di più è descritta con minuzia di particolari
non è una carta vista dallo spazio
come nella rappresentazione convenzionale della
geografia fisica scolastica –
è una carta esperenziale con un punto
di vista basso basso anzi è una carta che guardi
da più punti di vista contemporaneamente
non è la carta di un romanziere
figura solitaria dell'intellettuale prototipo di fine
millennio io sono narratore
ripeto ciò che apprendo divento ciò che recupero
di bocca in bocca⁵⁴⁰.

Cette géographie « esperenziale », essentielle pour renouveler son propre regard est aussi très présente dans le *Milione*. La narration part de deux cartes : l'une impossible et l'autre même trop évidente. La première est celle qui retracerait le parcours de Marco Polo : que ce soit en suivant ses pérégrinations sur une mappemonde ou en suivant ses traces par le Transsibérien, il est terriblement difficile de tracer son itinéraire. En revanche, bien plus évidente apparaît la carte de Jacopo de Barbari, *Pianta prospettica*, l'une des cartes les plus célèbres de Venise, avec des détails extrêmement précis sur chaque palais et chaque canal, qui suscite ainsi la curiosité de celui qui pensait connaître cette ville. « C'è in tutto questo lavoro teatrale un andare verso un altrove senza allontanarsi troppo da casa »⁵⁴¹. Une grande carte de la lagune dessinée à la main, que l'on entrevoit dans la vidéo, a aussi fait office de toile de fond pour une partie des représentations. Lorsque le narrateur – Campagne – monte dans la barque de Sambo, l'étrange nocher-Virgile qui va le guider sur son *sandolo* – barque à fond

⁵⁴⁰ Il s'agit de prises de notes de l'acteur que Gerardo Guccini a obtenues et publiées dans *La bottega dei narratori*, cit., p. 154.

⁵⁴¹ Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 20.

plat – à travers la lagune à sa descente de l’avion, celui-ci lui redessine d’emblée le paysage avec la liste étourdissante de toutes les localités de la lagune.

- Quéo xè Buel del Lovo, scrivi. Quello è Mazzorbo, scrivi. E quello dietro, quéo xè Burano, ti vedi il campanile storto, Campagne ? Quello xè Burano, dietro c’è Torcello che i xè morti tutti... e li gà coppà le zanzare... No, successo anni fa, so’ terre perse, paludi, Valle Drago Jesolo, Valli da pesca, Valle Grassabò e poi là in fondo ecco le bocche del porto, davanti l’isola di Sant’Erasmus, Campagne, ti vedi ? Fa de che castràure, se ti provi da ciavarli, te spara col sale, Campagne, stai a larga da Sant’Erasmus, ché i xé cattivi ti digo mi, brava gente ma i sav quei che fà. E dopo qua xè le Vignole s’ ti vol magnar, ’na volta se magnava ben, ’desso no so. Poi, dietro, quella è Fondamenta Nove, se ti ga una morosa, ti vol andà a pomiciar, dove ti va a Venessia ? In Fondamenta Nove : davanti ti gà solo che il simitero, non rompe le balle a nessuno. Il cimitero xè l’unico toco de tera che toca i venessiani, Campagne. E poi xè isole, una stacata dall’altra, tutta Venezia, da drìo xè la Giudecca, quèò xè ’l ponte, drìo xé Marghera e ti rivi in terraferma. Ti ga scritto Campagne ?
- Eh... no.
- Perché ?
- Ma come perché... È arabo.
- Ma come arabo, i xé nomi, sa, Campagne. I nomi, prima i sona e dopo i dise calcosa. Ti ti gà da scriver e basta. Dopo ti te formi il resto in testa⁵⁴².

Ce sont des lieux vécus, arpentés. Des constructions humaines qui possèdent une histoire de fondation, avant même une culture : Paolini explique comment la ville a été créée sur des piliers de bois, comment les matériaux ont été choisis et agencés de telle sorte que plus la cité s’enfonce, plus elle devient solide. Petit à petit, voilà que la carte commence à intégrer une autre dimension, qui est celle du temps, de la sédimentation, des strates. C’est également dans le *Milione* que le personnage de Campagne se réfère à une autre approche originale du concept de carte, qui est celle qui apparaît dans *Le città invisibili* d’Italo Calvino.

Volevo fare una mappa, un portolano, un isolario. Una mappa-Iliade ma anche Odissea... Lei sa che Calvino scrive che le mappe di viaggio si dividono in due categorie : le mappe dell’altrove sono mappe-odissea perché uno non sa prima del viaggio se riuscirà a tornare indietro, mentre le mappe di casa, le mappe delle città sono un po’ tutte mappe-Iliade perché ricordano un po’ l’assedio di Troia, la prima città. Ma io penso che se cammino nella mappa di casa senza saper dove andare, la mia sarà Odissea in Iliade...⁵⁴³.

⁵⁴² Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], cit.

⁵⁴³ Ibid.

Confronter la ligne droite avec la ligne circulaire, mêler les lignes traversantes et les lignes de fuite, préférer la diffusion plutôt que la progression conduisent la plupart du temps les personnages de Paolini à accomplir des voyages qui ne mènent concrètement nulle part. Gilles Deleuze, dans sa réflexion sur l'extension rhizomatique, évoque ce mouvement dynamique :

Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...) ⁵⁴⁴.

L'important est donc le voyage, la mise en mouvement : « Quando parte per una nuova escursione teatrale, l'attore traccia il percorso, segna la direttrice di marcia, le deviazioni, fino a ingarbugliare la matassa, fino a confondere le tracce, a confondersi e a ritrovarsi – e con lui lo spettatore – spaesato : allora può cominciare davvero » ⁵⁴⁵. C'est ce qui se passe à la fin du *Milione* : Campagne se retrouve de nouveau dans la barque de Sambo, qui essaye encore une fois de lui apprendre à ramer debout sur la barque (la *voga alla veneziana*) : « Tu premi e tu staïssi ». Mais tout ce que le personnage parvient à faire, c'est tourner en rond ; mais peu importe, même s'il n'a pas changé d'endroit, il a découvert un monde nouveau. La conclusion du *Milione* est à ce propos très claire : « E io quà son rivà e quà me fermo. Anche perché non ho mai pensato nella vita che per procedere, bisogna necessariamente andare in linea retta ». De la même façon que Marco Polo, à l'étonnement du grand Khan sur le fait qu'il n'évoquait jamais Venise, répondait qu'à l'origine de chacune de ses descriptions de ville, il y avait Venise ⁵⁴⁶.

Si le théâtre est monde, si le monde est théâtre, alors la cartographie est aussi la méthode employée pour élaborer le texte scénique lui-même. Pour présenter le texte édité du *Milione*, l'avertissement précise que : « Non è la lista dei dialoghi del film. È un tappeto di testi su cui ogni sera a teatro l'attore ha scelto cosa dire e cosa tagliare, usando il copione come una mappa » ⁵⁴⁷. Dans cette composition dramatique, tout comme dans le paysage, il est

⁵⁴⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Introduction : rhizome », in *Mille Plateaux*, cit., p. 36. Ce chapitre avait déjà été publié à part en 1976 sous le même titre, aux Éditions de Minuit.

⁵⁴⁵ Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 35-36.

⁵⁴⁶ « Ogni volta che descrivo una città, dico qualcosa di Venezia. [...] Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia ». Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, p. 88.

⁵⁴⁷ Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 70.

utile de se perdre afin de profiter de la force d'inertie du mouvement du discours : « A un certo punto nel testo si vede che poi mi sono perso. Le parole sono andate avanti lo stesso »⁵⁴⁸ dit Paolini à propos de *Bestiario italiano*. Se perdre afin de mieux dégager des lignes de fuite, voilà ce vers quoi tend le caractère fragmentaire du *Bestiario*. L'acteur se fait vecteur dynamique qui, entre les lieux, les paroles et les images, tisse des correspondances, des interlignes, des interstices. Tout au long du *Bestiario italiano*, il y a un mouvement double de confrontation à l'altérité : il s'agit de mettre en exergue les particularités de ces territoires, qui ne sont autres que des déclinaisons de la Vénétie racontée par l'acteur, mais aussi de se faire traverser par eux : l'appropriation est alors renversée et c'est le territoire qui s'approprie l'acteur, tandis qu'il se désapproprie de lui-même. Extensions du territoire : autre façon pour le voyageur de retrouver une part de lui-même : « A Palermo di ariani ariani non ce n'è quindi è difficile sentirsi esclusi tra arabi e polacchi perché si vien dal Veneto e la paura di essere forestieri è tutta e solo tua »⁵⁴⁹. Le voyageur finit par coïncider avec son voyage.

Io sono le città che attraverso, i prati di pascolo, le rive, sono le voci che sento e che leggo e che porto con me. Il mio vivere è fatto di questo viaggio locale, di distanze intermedie, di scali, di destinazioni non scelte che si susseguono in modo troppo rapido per restarvi indifferente o impermeabile⁵⁵⁰.

C'est une conception rhizomatique de la géographie, comme le faisait déjà remarquer Marchiori⁵⁵¹. Deleuze dit en effet : « À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes [...] »⁵⁵². Ce qui compte alors n'est ni la ponctualité ni la position, mais le mouvement et sa dynamique : « [Le rhizome] n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et il déborde »⁵⁵³. La matière narrative de Paolini croît sur elle-même dans les *Bestiari* et dans le *Milione* : elle est fragmentaire, faite de micro-récits qui se succèdent, se renvoient les uns aux

⁵⁴⁸ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁵⁴⁹ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 42.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 80.

⁵⁵¹ « Il teatro di Paolini *fa carta* con il Veneto, non ne è il calco, ma vi è dentro, lo spiazza – lo *deterritorializza* direbbe Deleuze – e di continuo viene riassorbito e deve rispostarsi creando una nuova carta : nuovo Veneto-mondo : nuova società, di cui è parte ma parte che provoca spostamento, genera movimento, contraddizione. E tuttavia, proprio in quanto resta dentro e non si *chiama fuori*, l'attore può riuscire nell'operazione più fraintendibile e strumentalizzabile, quella di richiamare in vita il fantasma di un'identità locale sepolta dalla globalizzazione ultramoderna ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 41.

⁵⁵² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome », cit., p. 31-32.

⁵⁵³ Ibid., p. 31.

autres dans un amasement qui n'est pas désordre mais création d'un réseau, sur lequel se déplacer en quatre dimensions, celle du temps comprise, comme le préconise l'invitation à *paesaggire*. Cette matière narrative se fait lien entre les vivants, les morts et les absents que contient tout paysage, à commencer par ceux marqués par les guerres. La progression de la réflexion procède par digressions et la fragmentation fait sens. Ainsi, dans le *Milione*, l'errance sur la lagune est aussi l'occasion d'évoquer, *a tocchi*, la construction de la ville, la colonisation, les bonifications. La perspective est rasante et non plus omnisciente et regarde les fondations au lieu de contempler les sommets culturels de la Sérénissime. La Venise touristique, qui se résume à une ligne monodirectionnelle reliant Piazzale Roma–San Marco–Rialto, vole ici en éclats et c'est un nouveau territoire qui émerge de l'eau de la lagune. C'est un territoire fait de tensions, de tensions-vers : une « città-ponte », tournée vers l'Orient (et le franchissement de la mer que suggèrent les plans de film tournés dans le désert en sont l'expression visuelle, faisant pendant à l'évocation dans le récit des caravanes et des steppes désertiques), une ville vers la terre et contre la terre. La carte, dit Deleuze, est « toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel ».

Faire la carte, et pas le calque [...]. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Le rhizome est à entrées multiples. [...] Une carte a des entrées multiples, tandis que le calque renvoie toujours « au même ». Une carte est une affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue⁵⁵⁴.

Performance signifie action, celle de s'orienter, de parcourir les chemins qui s'offrent simultanément. Paolini est à la recherche d'un « modo di evocare, mostrare, concatenare, di fare strati, costruire una mappa per orientarsi »⁵⁵⁵ et les chemins empruntés changent à chaque représentation. Les *Bestiari* en particulier sont à entrées multiples : beaucoup de matériel à disposition, pas de déroulement chronologique gouverné par un rapport de cause à effet. Non fini, sans début ni fin.

Non ho la minima idea di quello che deve venire fuori dall'impasto. Ho da sempre il difetto di mettere troppa carne al fuoco, di metter in scena argomenti, spunti, linguaggi diversi. Dopo gli assaggi dei mesi scorsi sta per cominciare una tournée serrata. Ma lo spettacolo è pronto ? Dovrò togliere delle parti, alleggerirlo un po'. Mi chiedo anche se sia giusto portarlo in scena

⁵⁵⁴ Ibid., p. 20.

⁵⁵⁵ Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 22

così, con discorsi non finiti, incompleti, appunti, osservazioni sparse mescolate a poesie⁵⁵⁶.

C'est par ailleurs selon ce schéma que fonctionne le répertoire tout entier de l'acteur. Celui-ci se fonde sur un tissu dense d'anecdotes, de réflexions, de phrases, de gestes, de voix que l'on retrouve d'un spectacle à l'autre : l'histoire du voyage de la compagnie théâtrale dont il faisait partie à ses débuts au-delà du Rideau de fer pour aller jouer à l'Est apparaît d'abord dans les *Album*, puis est évoquée dans *I cani del gas* et de nouveau de façon plus détaillée dans *Miserabili*. « Questi elementi non costituiscono solo un meccanismo di economia teatrale, sono come una lingua che attraversa i singoli spettacoli, un sistema di divisione interna, di organizzazione e riorganizzazione di materiali. Formano un repertorio »⁵⁵⁷. Paolini dit que sa façon de structurer son discours ne se fonde pas sur l'histoire mais sur ses constituants, sur l'agencement de matériels pour construire une histoire ou un raisonnement. Il procède ainsi par « variazioni continue »⁵⁵⁸. Ces points d'ancrage, tels des ritournelles deleuziennes, comme nous allons le voir, marquent le paysage personnel de l'acteur et permettent aussi de se déterritorialiser dans d'autres créations. La lagune-monde devient lac de poison dans *Parlamento chimico*, qui évoque l'industrie lourde de Porto Marghera ; la poésie de Zanzotto se reterritorialise dans une poésie de Buttitta à la fin de *Bestiario italiano*.

2.6. L'abaissement et la multiplication des points de vue

Cette nouvelle géographie, qui se déploie non plus selon des axes mais selon une diffusion multidirectionnelle, n'est possible que si le narrateur a appris à changer sa propre façon d'envisager les choses. De ce point de vue, Andrea Zanzotto est une source d'inspiration sûre :

Direi che per me ancora oggi è molto tonificante restare rasoterra e rasoombra, riferirmi ad esempio ad alcuni fiori come i topinambùr che se ne infischiano di tutto, sbucano fuori magari nei luoghi più devastati, al limite delle grandi strade e nelle golene e che odiano i giardini e i recinti. [...] È anche un modo per sottrarsi alla pretesa umana di cogliere la totalità o l'immensità del tempo⁵⁵⁹.

⁵⁵⁶ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 16.

⁵⁵⁷ Marco Paolini répondant à Fernando Marchiori, « Immagini di repertorio. Conversazione con Marco Paolini », in Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 72.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 72.

⁵⁵⁹ Andrea Zanzotto, « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni », cit., p. 106.

Le retour à une horizontalité primaire s'accompagne ainsi d'une focalisation différente, plus horizontale elle aussi. Comme le fait remarquer Marchiori, Paolini a déjà travaillé sur ce point pour l'efficacité d'un récit comme celui du *Vajont*, où la « concatenazione degli orizzonti » permet une vision non plus d'ensemble, mais rapprochée, où l'objet considéré regarde à son tour⁵⁶⁰.

Dans le *Milione*, il y a d'abord un abaissement de la perspective à même la matière : l'eau. Les péripéties du voyage en avion le montrent bien : l'appareil que prend le narrateur ne décolle pas, au contraire, il termine sa course sur la piste en tombant dans la lagune et le narrateur, en descendant de l'avion, expérimente l'un des aspects les moins connus de Venise : la boue. « Giù il primo piè : aaah ! *Imeghe* (chiocciolle *zenza* guscio). Il primo piè : un schifo. Secondo piè... ti abitui. Terzo piè : te piase... Il fango è una libidine infantile. *Sciaquà* : che ben ! *Sciaquà* : che ben ! »⁵⁶¹. Le narrateur part de la terre même (ici « aqua e tera »), franchit les *ghebi* (canaux peu profonds) jusqu'à se trouver devant un *canal*, impossible à franchir à pied : c'est à ce moment qu'arrive Sambo.

- El se gà perso ?
- Sì !
- Cosa xè ch'el fa ?
- Scrivo.
- Ah... el scrive. Quà ?! E cossa xé ch'el scrive ?
- Ma, sa, volevo fare una mappa, un portolano, un isolario... Una mappa Iliade, ma anche Odissea [...].
- Ma dandove xé ch'el vien ?
- Da là.
- Aaah... Campagne !⁵⁶²

Sambo est un personnage entièrement dialectophone, un peu buté, qui n'a pas beaucoup de hauteur sur les choses mais qui les connaît d'autant plus près. Le voyage est contrarié par un incident qui va abaisser encore la perspective : une anti-crue exceptionnelle, c'est-à-dire le *secco*. L'eau, avec la marée, s'est retirée, retirée et ne revient plus. Et alors ? « Ti spetti », conclut Sambo, pas vraiment paniqué (l'idée de s'être trompé en naviguant hors

⁵⁶⁰ « *Vajont* mi è servito per sviluppare una tecnica per raccontare i paesaggi, e non soltanto le storie. Quindi non solo la concatenazione temporale ma anche la concatenazione laterale, la concatenazione degli orizzonti. Ho imparato a usare l'obiettivo come un fotografo, come al cinema, a mettere in movimento la camera, ad assumere i punti di vista non solo dei personaggi in carne e ossa ma anche della materia, non necessariamente in modo animistico ma semplicemente spostando il punto d'osservazione : per esempio seguire un'onda che si sposta ». Marco Paolini, Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 44-45.

⁵⁶¹ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], cit.

⁵⁶² Ibid.

des cheneaux le contrariait beaucoup plus). Le voyage commence donc par un apprentissage de la patience, au rythme lent de la lagune et de ses eaux (« Sei ore cresse, sei ore cala »). Une autre partie du voyage du narrateur va se faire sur les canaux de Venise, non pas dans la colonne de touristes quotidiens mais à bord d'un *mototopo*, ces grandes barques d'une dizaine de mètres à fond plat qui assurent les livraisons. Son propriétaire est Il Gatto, un être calme qui dirige à merveille son embarcation dans les *rii* étroits. Sur l'eau le narrateur apprend à réévaluer les mesures : « Imbocchiamo il rio dei Greci. E il mondo ti si chiude : palassi in alto che si sfiorano e in fondo la fundamenta sfonda dal moto ondoso [...] ». Un bateau s'engage dans le canal où se trouve le *mototopo* :

- Sì ma ci siamo noi in canal.
- Ma ghe passemo.
- Sta 'tento, Gatto : facciamo due metri e trenta noi, farà due metri e sessanta lui, fa tre metri il canal...
- No xé question de matematica, t'arà che passemo.
E lui fa il pelo al palo, l'altro il pelo al muro, e passa ! Perché in acqua è un'altra città !⁵⁶³

Dans le *Milione*, le point de vue alterne entre la focalisation interne à la ville (ses travailleurs) et le regard curieux du narrateur. Les touristes, au contraire, sont montrés du doigt comme ceux qui n'ont pas le temps de regarder et donc prennent systématiquement des photos de tout (les Asiatiques) ou encore ceux qui doivent « espiare una vita d'ignoranza oggi »⁵⁶⁴. Il ne s'agit plus d'un ensemble de points de vue mais d'une masse qui déferle et qui endommage la ville : « Turismo, industria pesante ! » s'exclame l'acteur. L'évocation de cette masse colorée, découragée par les ponts, bousculée par les livreurs à pied, est l'objet de quelques sketches comiques et permet également à l'acteur d'adopter le point de vue des Vénitiens face à cette invasion quotidienne.

- Schiusmi ?
- Sì ?
- Cupìsaro ?
- Eh ?!... Cupìsaro ?... Déa.
- Schiusmi ?
- Sì ?
- Flawri ?
- ?... El gà magna calcosa... ? Flawri.... Déa.
- Schiusmi, Occodimiu ?
- ... Come indicazione o come bestemmia ?... In ogni caso, DÉA.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid.

Significa « al di là », altrove. È un modo per sfoltirli ! Il turismo è industria pesante, obnubila il cervello, cancella la storia la memoria l'identità di una città, rende la gente antipatica !⁵⁶⁵

Le point de vue par le bas est celui que choisit le narrateur en accompagnant les *addetti ai lavori*, les personnes qui ont une connaissance non pas érudite mais pratique, empirique, qui savent lire le paysage dans lequel ils se meuvent, en l'occurrence les canaux de la ville. « [...] era altrettanto importante riportare con precisione scene, quadri, mestieri, figure umane di una città come antidoto a una Venezia-cartolina anche se con un pedigree illustre »⁵⁶⁶. La carte des canaux est dessinée par les allées-venues des bateaux de livraisons, les *vaporetti*, les pompiers, par les trajets depuis les *Zattere* jusqu'aux pontons du *Tronchetto* d'embarquement de la marchandise, en passant par les canaux. « A quell'ora del mattino, nel canal della Giudecca, incroci i primi motoscafi di abusivi che vanno a battere i foresti sù al Tronchetto e bianchi, lussuosi motoscafi dell'Hotel Excelsior che hanno nomi di vento, come "Scirocooooo", "Libecciooooo" »⁵⁶⁷. Les narrateurs-personnages des récits de Paolini ont une capacité à s'ouvrir à ces enseignements : ils sont toujours un peu déphasés, en retard, un peu « mona » et doivent tout se faire expliquer par les autres. Un leitmotiv de *Bestiario veneto*. *Parole mate* est : « Ciapa cuà. Moaghea. No te capissi niente »⁵⁶⁸. Ils ne demandent qu'à apprendre des « maestri di sguardo, di ascolto e di scrittura »⁵⁶⁹. Il s'agit certes d'un expédient narratif simple pour justifier les discours explicatifs que tiennent les autres personnages mais il s'agit aussi d'une lenteur revendiquée par Paolini lui-même : « » Io ci metto un tot a elaborare un pensiero. A me non vengono opinioni su tutto ciò che succede intorno. È un lusso. Ho bisogno di quote e tempo per rimettere in discussione dei presupposti scolastici »⁵⁷⁰.

Le point de vue est abaissé jusqu'à coïncider aussi avec celui des animaux et ce choix donne précisément son nom aux *Bestiari*. Les animaux des travaux sur la Vénétie ont un regard et parfois même une voix. Ce sont eux qui posent les questions justes : « Siù sicuri ? Are you sure ? » ou qui invitent à la patience : « Hai fretta ? Vai a benzina » semble dire celui de la station service où est arrivé le narrateur.

⁵⁶⁵ Ibid.

⁵⁶⁶ Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 21.

⁵⁶⁷ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], cit.

⁵⁶⁸ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 76.

⁵⁶⁹ Ibid., page de garde.

⁵⁷⁰ Marco Paolini, interview par Rodolfo Di Giammarco [en ligne], cit.

Paolini choisit dans les *Bestiari* et dans le *Milione* d'arpenter les marges. Se mouvoir sur les côtés signifie donc être à la fois dedans et dehors, observer et connaître, changer son regard. Un point de vue plus proche de la réalité, avec une faculté de pénétration plus grande, la capacité à rendre étrange le paysage sont évidemment les qualités des poètes, vrais inspireurs des *Bestiari*.

3. La *lingua rubata*

3.1. La prise de conscience de la force du dialecte

Paolini, né à Belluno, enfant à Trévis, étudiant à Padoue, a été immergé dans un environnement dialectal prégnant et varié. Son accent est donc très présent et il prend acte de cette particularité à la fois comme un fait immuable et comme une garantie d'honnêteté vis-à-vis de son public : « [...] non riesco a liberarmi del mio idioma anche perché non voglio farlo, anzi, affondo le radici più in fondo che posso in ogni cosa che tratto, ma non parto mai da zero »⁵⁷¹. Cependant, après les années de travail avec le Tag de Mestre, où l'expression verbale était travaillée à la façon de la *Commedia*, pour le signifiant plus que pour le signifié, en particulier devant des publics étrangers, Paolini redécouvre la puissance du dialecte de sa région à travers le roman de Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, monté avec le Laboratorio Teatro Settimo. Sur scène avec lui se trouve Mirco Artuso et la pièce est structurée sur les échanges entre les deux acteurs (Paolini interprète aussi bien les personnages de Gigi et de Loba, tandis qu'Artuso interprète Cicana, trois amis d'enfance dont les parcours se sépareront). Le regard de Meneghello est celui d'un expatrié – lui-même qualifie sa situation de « dispatrio »⁵⁷² – (en Angleterre, à partir de 1947, pendant plusieurs années) qui observe les changements irrémédiables qui adviennent dans son village à partir des années cinquante. L'approche n'est pas nostalgique mais privilégie une « sorta di intento archeologico »⁵⁷³ qui reconstruit une langue, un rapport aux choses et aux gens qui disparaît⁵⁷⁴. Paolini prend alors

⁵⁷¹ Marco Paolini, *Quaderno del sergente*, cit., p. 75.

⁵⁷² Luigi Meneghello dans l'un des *Ritratti*, série de trois portraits filmés d'Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello et Mario Rigoni Stern, réalisés par Carlo Mazzacurati (Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2010).

⁵⁷³ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*. Vol. 4 : *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 536.

⁵⁷⁴ Dans la série des *Ritratti*, Meneghello se montre même plutôt satisfait de l'Italie qui s'est construite lors du *miracolo*, apportant une certaine richesse et une meilleure qualité de vie dans les petits villages autrefois très pauvres. Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti : Luigi Meneghello* [DVD], avec Marco Paolini et Luigi Meneghello, cit.

dans ces échanges la mesure des changements profonds que le développement économique opère dans sa propre région mais s'aperçoit surtout du poids d'une langue dialectale écrite, retranscrite, travaillée dans sa géologie propre, dans ses enjeux par rapport à un italien appris à l'école (l'italien du fascisme pour Meneghello) ou imposé par la société technologique qui progresse⁵⁷⁵. Il apprend avec le texte de Meneghello à reconnaître ses sonorités d'une part mais aussi sa dimension ludique : « Si sentiva che il dialetto dà accesso immediato e quasi automatico a una sfera della realtà che per qualche motivo gli adulti volevano mettere tra parentesi »⁵⁷⁶. Mais surtout, c'est un regard nouveau que découvre l'acteur, un point de vue linguistique sur le monde, qui lui fait comprendre la capacité de la langue dialectale, « strumento espressivo più potente che conosco »⁵⁷⁷, à construire une profondeur de champ inédite.

Ci sono due strati nella personalità di un uomo ; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino ; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi ; la parola del dialetto è *sempre* incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose⁵⁷⁸.

Ces lignes de Meneghello recèlent beaucoup d'idées qui ont ensuite inspiré l'acteur. On remarque d'une part que Meneghello n'hésite pas à faire appel à un terme anglophone pour préciser sa pensée, signe que le mélange des langues se fait naturellement et que chaque langue possède sa propre précision : et de fait, dans le roman, les termes en dialecte se mélangent à l'italien dans une volonté de retrouver exactement des sensations, des objets, des éléments de la nature. Dans le *Milione*, on note une progression nette vers une langue théâtrale plus dialectalisée lorsque le personnage de Campagne quitte l'avion et pose les pieds dans la lagune. Le dialecte théâtral est certes porté avant tout par le personnage de Sambo

⁵⁷⁵ « Con *Libera nos* (che firma insieme a Vacis e Antonia Spaliviero) Paolini impara dunque a riconoscere e percorrere i limiti del suo mondo, che sono limiti anzitutto linguistici. In questo senso è di fronte a un passaggio fondamentale nella sua carriera. Aveva letto il romanzo di Meneghello su suggerimento di Piergiorgio Giacché, rimanendone fortemente impressionato ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 91.

⁵⁷⁶ Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, cit., p. 30.

⁵⁷⁷ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., couverture.

⁵⁷⁸ Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, cit., p. 36-37.

mais la langue n'est qu'une conséquence de la réalité autre, nouvelle qui s'offre au personnage : une réalité locale dont seul le dialecte peut rendre compte⁵⁷⁹.

D'autre part, la langue dialectale apparaît comme une possibilité de donner une dimension plus profonde aux choses (« un parlar fondo come un basar », dit Zanzotto dans un vers plusieurs fois repris par Paolini) et qui transcende la compréhension rationnelle : « Ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua », dit Meneghello.

Ma questo nòcciolo di materia primordiale (sia nei nomi che in ogni altra parola) contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi follia⁵⁸⁰.

La « follia » est un des aspects qui ressortent le plus des *Bestiari* – dont l'un des *opus* porte le titre de *Parole mate*, en référence à l'ouvrage de Calzavara *E ; parole mate ; parole povare*, 1966 – avec ses emardées, ses exultations dans la poésie chantée et jouée en musique. De cet apprentissage des strates, Paolini tire une série de mots, d'expressions, d'anecdotes qu'il intègre à son propre répertoire et réutilise : par exemple l'évocation de la tempête dans *Bestiario italiano* est en réalité une citation de Meneghello, qui cite à son tour Montale : « La tempesta (*italice* grandine) è di quelle cose che appartengono per sempre a Montale. “Infuria sale o grandine ? Fa strage – di campanule, svelle la cedrina – Un ritocco subacqueo s'avvicina...”. È tutto perfetto, ma è troppo bello per il nostro paese. Era sale secco, e solfo »⁵⁸¹. Le dialecte devient la langue avec laquelle il est permis de se perdre, de prendre d'autres chemins, des chemins sonores, plein de rencontres et de digressions, comme dans cette belle description des « sentierini-stròsi » où la nature produit ses exubérances dialectales et la langue se fait musique :

I dossi dietro al Castello erano tutta una rete di sentierini-stròsi, e stròso è avventura. Stròso rimonta contrafforte, scala gobbetta, adduce a pino in cresta ; penetra, infrasca disinfrasca ; punge con rùsse, consola e primule. Da stròso si rubano pèrè pome uè.

⁵⁷⁹ Il suffit de consulter le « sillabario » dans le *Quaderno del Milione* pour voir qu'une grande partie des termes techniques qui concernent la vie quotidienne de Venise sont en dialecte, à commencer par le nom des différents types de bateaux : « burcio », « sciopon », « mototopo », « sanpierotta ». Paolini dit lui-même : « [...] le parole avrebbero bisogno di essere tradotte perché a volte suonano incomprensibili, ma non perché in dialetto, piuttosto perché riferite a cose di cui la terraferma non ha esperienza ». Marco Paolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 22.

⁵⁸⁰ L'auteur continue ainsi : « Sento quasi un dolore fisico a toccare quei nervi profondi a cui conduce basajéjo e barbastrìjo, ava e angùana, ma anche solo rùa e pùà. Da tutto sprizza come un lampo-sgiantizo, si sente il nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita, il groppo di materia che non si può schiacciare, il fondo impietrito ». Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, cit., p. 37.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

Chi ze che ròba la ùa spinèla ?

La ùa-americana, la bromba idropica, l'àmolo acido, il pèrsego che dà nel verdastro e sente di màndola, l'armellino che allega ?

Stròso da còrnole, còrnole garbe ; stròso da dùdole. Nosèlle appena fatte, e nello spiaccio verde le tenere nòse nuove, e le more⁵⁸².

Dans ses spectacles, outre les parties où le dialecte est retravaillé et recréé, Marco Paolini parle toujours sur la base d'un italien régional⁵⁸³. L'italien est contaminé par une morphologie dialectale, une syntaxe et une cadence reconnaissables, avant même que le dialecte soit employé. En voici les principales particularités :

- l'absence de prononciation des doubles consonnes ;
- la fermeture des voyelles accentuées ;
- la nasalisation des groupes avec consonne nasale ;
- le /s/ sourd redoublé : « cossa » pour « cosa » ;
- la lettre z est prononcée comme un s : « s̀ngari » pour « zingari », et le redoublement zz est prononcé ss : « i ragassi » pour « i ragazzi » ;
- la réalisation de la consonne occlusive /k/ en /tʃ/ devant voyelle palatale : « me ciamo dentro » ;
- la non-fermeture de la voyelle en position syntaxique atone dans les formes pronominales réfléchies : « me », « te », « se » pour « mi », « ti », « si » ; « me par » pour « mi pare », « dame » pour « dammi » ;
- l'ouverture de la voyelle en position syntaxique atone de la préposition « di » : « case de legno » ; « a feta de saame » ;
- la fermeture vocalique des pronoms personnels forts : « mi » pour « me », « ti » pour « te » ;
- l'absence de diphtongue /uo/ : « omo » pour « uomo », « fora » pour « fuori », « se pol far » pour « si può fare » ;
- l'apocope des voyelles finales derrière consonne nasale : « canton » ; « produzion », « ben » et derrière /r/ : « par », « il mar » ;
- l'apocope syllabique des verbes à l'infinitif : « gli Ebrei tedeschi, che con la lingua non ga mai intrigà niente » ;
- l'aphérèse syllabique : « ti spetti » pour « aspetti », « son rivà » pour « sono arrivato » ;
- l'aphérèse de certains déterminants : *questo* et ses dérivés : « 'sto » ; *una* : « 'na cosa normale » ;
- l'article indéfini « un » devant s impur : « un schifo » ;

⁵⁸² Ibid., p. 85.

⁵⁸³ Stefania Stefanelli parle d'un « italiano regionale veneto di ampia comprensibilità, funzionale all'esigenza comunicativa dominante sulla scena ». Stefani Stefanelli, « I linguaggi del teatro di narrazione », cit., p. 335.

- l'insertion de formes verbales dialectales : « **xe** » pour « è », « **ven** » pour « viene », « **piase** » pour « piace », « **ga** » pour « ha », « **vardar** » per « guardare » ;
- le sujet pluriel suivi d'un verbe au singulier : « Questi marangoni, costruttori di barche, non **si fida** dei mattoni »⁵⁸⁴ ; « Gli Ebrei non **può** imbonire né comprar terra... » ;
- la désinence de la première personne du pluriel en «-emo» et non en «-iamo» : « **femo** » pour « facciamo », « **semo** » pour « siamo » ;
- un lexique spécifique : « drìo », « drento », « déa », « ocio »⁵⁸⁵.

Des traductions apparaissent là où le vocabulaire est trop local (le « imèghe » et les « caparossoli » du *Milione* sont aussitôt donnés en italien comme « chioccirole senza guccio » et « vongole veraci ») mais la plupart du temps les formes régionales sont insérées dans le fil du discours en italien⁵⁸⁶. Une langue bâtarde, qui mêle autant l'italien au dialecte, que les langues dialectales entre elles :

Paolini è un funambolo dei dialetti. Può restare in equilibrio per ore sul veneziano del *Milione* o scivolare pochi minuti sulla variante del basso Piave di Pasutto ; può saltare dal gradese di Marin allo stretto friulano di Corona. Li traduce e li tradisce tutti, conservando sempre una propria voce⁵⁸⁷.

3.2. Le dialecte de la Vénétie comme langue théâtrale impossible ?

Le rapport qu'entretient un acteur de théâtre avec les paroles est senti et réfléchi sur la base de l'expérience, de l'échange avec les autres acteurs. Pour l'acteur-narrateur, le lien avec cette matière principale pour présenter un monde sans l'aide de la fiction dramatique devient encore plus fondamental. Paolini le dit très bien : « Un attore che racconta o che improvvisa deve aver confidenza ma anche rispetto delle parole »⁵⁸⁸.

Cette approche précautionneuse est aussi à la base d'une utilisation mesurée et précise des mots. Outre la vigilance constante qui vise à « risparmiare parole » dans ces spectacles souvent longs, l'économie du récit veut aussi que les termes utilisés, notamment dans les

⁵⁸⁴ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [en ligne], conception, interprétation et mise en scène théâtrale Marco Paolini ; collaboration à la dramaturgie et aux textes Francesco Niccolini ; musiques de Maistral, Stefano Olivan, Fabio Furlan, Lorenzo Pignattari, Lorenzo Sabadini, Gigi Sella. Lieu et date de la captation : retransmission sur Rai 2 en direct de l'Arsenal de Venise, 10/09/1998. Vidéo sur le site *Youtube*, publié le 06/09/2012, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=-ftjn7vrHBM> (consulté le 10/05/2014).

⁵⁸⁵ Cette liste n'est pas exhaustive des phénomènes linguistiques rencontrés.

⁵⁸⁶ « Quanto basta per affermare recisamente la parlata veneta come un italiano, l'italiano come una lingua vicina al dialetto, fatta anche di dialetto, non più dominante. Quanto basta per superare l'uno e l'altro in una lingua più ampia e allo stesso tempo più personale ». Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 53.

⁵⁸⁷ Ibid., p. 54-55.

⁵⁸⁸ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 7.

spectacles à contenu « civil », soient les plus justes possible. Cela implique donc non seulement une capacité de l'acteur à comprendre le jargon technique, juridique, géologique, chimique (comme dans le *Vajont* ou dans *Parlamento chimico*) mais aussi à l'ingérer pour le réutiliser en scène et le faire comprendre. Le langage ne doit pas être une prise de pouvoir du narrateur mais un outil de compréhension, de sorte que les notions sont expliquées avant d'être utilisées, le plus souvent par des comparaisons, des images⁵⁸⁹.

En revanche, pour ce qui est de l'outil dialectal, Paolini s'interroge sur la possibilité à porter le dialecte de la Vénétie en scène. « Adesso fermo lo spettacolo e vi spiego questo : io non ce l'avevo l'idioma, chiaro ? Voi dite : sì che ce l'avevi. Cosa ? La goldoniana ? Oppure le servette e i carabinieri della commedia all'italiana ? »⁵⁹⁰. Le dialecte de Vénétie, qu'il soit vénitien ou autre, est devenu un stéréotype, un artifice de *lazzi*, caricatural et inexpressif⁵⁹¹ (on pense par exemple au personnage du carabinier dans le film *Pane, amore e fantasia* de Luigi Comencini (1953), jeune et naïf, répondant avec son accent tout aussi naïf à la verve plus méridionale de la belle *Bersagliera*). Marchiori parle d'un orgueil linguistique pendant trop longtemps humilié par une considération subalterne et par des parodies ayant marqué l'imaginaire national⁵⁹².

Les parlers méridionaux, en revanche, auraient gardé une vigueur, une dignité, une puissance : « lingua viva »⁵⁹³, que l'acteur envie fortement. Après le chant de Daniela Basso et Cristina Vetrone en napolitain, Paolini s'adresse à cette dernière : « Brava, ma lei [Daniela Basso] è più brava perché tu sei napoletana, e se fai 'sto mestiere e sei napoletana, metà del lavoro lo ga za fatto tua mama. Eh no, lasciate perdere che c'ho l'invidia dentro, è chiaro. C'ha 'na lingua, gli balla in bocca... »⁵⁹⁴. Cette supériorité est mise en scène tout de suite

⁵⁸⁹ Pour faire comprendre la capacité du lac de retenue du Vajont, Paolini la compare à la capacité totale de tous les lacs artificiels des Alpes italiennes : cinquante-huit millions de mètres cubes contre soixante-huit : ce qui signifie justement que le lac du Vajont est aussi grand que l'ensemble des lacs alpins. Dans *I-TIGLI*, le contrôle aérien, divisé en zones, est expliqué comme une série de chambres scannées au radar à travers lesquelles passe le trafic.

⁵⁹⁰ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁵⁹¹ « Non erano arlecchini ma carabinieri, quelli che nelle commedie all'italiana dicevano : “Non trattarme da scemo perché parlo cussì, perché varda che ragiono” ». Marco Paolini, Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 66.

⁵⁹² Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 56. Paolini cite à ce propos une boutade du poète Giacomo Noventa : « Parché scrivo in dialetto... ? / Dante, Petrarca e a quel dai Diese Giorni / Gà pur scritto in toscan... / Seguo l'esempio ». « Parché scrivo in dialetto... ? », in *Versi e poesie*, cité dans Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 65.

⁵⁹³ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁵⁹⁴ Ibid.

après dans un court sketch en dialecte théâtral napolitain où l'acteur, face au public, les mains en l'air, dans une lumière bleue qui connote la nuit au détour d'une ruelle déserte, écoute ce que lui dit la voix de Francesco Sansalone, napolitain d'origine, et qui récite « Mariuole 'e notte » de Fernando Russo.

- Neh, signò !... Ch'ora so' ? Ch'ora tenite ?
- Eh ?
- Dico : ch'ora so' ? Ch'ora tenite ?
- No go 'reogio...
- Eh ?
- Dico : no go 'reogio
- No no, parlate italiano se no non vi capisco.
- ... (avec un effort visible) Nun aggio che ne fa...
- Ah ! Va be'...Sentite, mo, si sit'ommo, m'ita fa' fumà.
- Ma...
- Votta lloco, me' ! Nun v'avvelite... è n'arta comm'a n'ata, e v'ita sta !
- Ma insomma, cosa volete, cossa xe 'sta roba ?...
- E appila ! Statte zitto e n'alluccà ! Bello ! Accussì ! T'è scesa 'a lengua nganna ? Niente. Nu dite d'acqua turriacale... Nun c'è che fa ! Dio accussì t'a manna... Mo che facite, mo ? Ve retirete ? Attiento a vuie quanno saglite 'e scale... Santanotte signò... Nun v'avutate »⁵⁹⁵.

Dans cette réécriture, ce sont les langues qui sont en situation de conflit ou du moins d'intimidation, plus que les personnages eux-mêmes : le napolitain ne se perçoit pas comme langue dialectale mais comme « italiano », tandis que le dialecte de la Vénétie ne se fait pas comprendre. La fataliste sentence « Nun c'è che fa ! Dio accussì t' 'a manna... » renvoie donc à un handicap linguistique que l'acteur doit pallier. Dans *I cani del gas*, il évoque l'improvisation que lui a faite Cristina Veltrone sur une poésie de Viviani, qu'elle a mise en musique deux fois de suite, différemment, sans hésitation. « Il gap culturale del Nord rispetto al Sud non poteva essere più evidente, da noi non si sa più come cantare, da loro sì »⁵⁹⁶.

3.3. Voleur de langue

« Se ce l'hai un idioma, te la puoi giocare. Non è solo la questione della lingua che usi per comunicare, è altro. “Io non ce l'ho il dialetto...” : fattelo ! ».⁵⁹⁷ Le manque linguistique peut donc être résolu par la création d'un langage, ou plutôt par une opération de recréation à partir des langues et des voix qui savent utiliser la langue dialectale dans une perspective

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 32.

⁵⁹⁷ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

ouverte sur le monde. Il faut pallier cette tradition orale théâtrale de Vénétie qui s'est interrompue ou n'a continué que comme folklore théâtral. Le dialecte n'est pas une valeur en soi et n'a pas de visée consolatoire : « Non mi interessava la poesia in dialetto in generale, così come non mi interessava il teatro dialettale in genere. Mi interessano certe voci, certa poesia, non il genere in sé »⁵⁹⁸.

Paolini utilise le verbe « rubare » pour cette tentative d'emprunt des voix des poètes qu'il cite dans les *Bestiari*. Il s'agit d'abord des poètes du Nord-Est dont il a appris à lire ou relire les poésies : Andrea Zanzotto, Ernesto Calzavara, Biagio Marin, Romano Pascutto, Giacomo Noventa, Federico Tavan. S'y ajoutent également les auteurs Mauro Corona, Giovanni Comisso, le journaliste Paolo Rumiz. Les textes de ces poètes sont autant de regards qui permettent de pénétrer dans un temps et un espace d'une façon différente, étrange. Les vers de Pascutto, que l'on trouve dans *Bestiario Veneto. Parole mate*, évoquent une nature simple, paysanne, animée par les bêtes : « El lièvero », « el milepie », « le boarie ». Les éléments naturels restent mesure de toute chose, même la plus importante : « Cussì, come 'sto doregàn, / l'è sta el 68, co tant vento e poca / piova bona par bagnar almanco l'ort »⁵⁹⁹. Les poésies de Calzavara portent une attention particulière aux chiens dans la poésie « Can » citée dans le *Bestiario italiano* et dans celle qui termine le livre du *Bestiario veneto. Parole mate* :

El can cammina sui sassi.
Se no ghe fusse el can
che sta tra mi e i sassi
no capirìa sto mondo
no capirìa⁶⁰⁰.

Si la capacité à pénétrer le monde par un point de vue inédit est ce que recherche l'acteur, il travaille également sur les universaux du langage poétique, en particulier pour les poésies dédiées aux villes : peu importe le dialecte, peu importe la ville, l'acteur se projette dans une dimension qui accueille l'étrangeté comme nouveaux territoires sans cesse renouvelés : « Forse per questo mi attirano le città di mare : lì, è diverso, è altrove, come Genova (*Il fait un signe, et le guitariste commence une mélodie*). Pui sempre dire “è mia” con una città di mare, si fa prendere, non del tutto, mai... Ma sono cancelli aperti sul mondo

⁵⁹⁸ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 27.

⁵⁹⁹ Romano Pascutto, « El doregàn », in *L'acqua, la Piera, la Tera*, cité dans Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 46.

⁶⁰⁰ Ernesto Calzavara, « Se no ghe fusse », in *Analfabeto*, cité dans Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 94.

(il reprend en chœur avec les musiciens la poésie de Giorgio Caproni, « Sirena ») : «La mia città dagli amori in salita, / Genova mia di mare tutta scale / e, su dal porto risucchi di vita / viva [...] »⁶⁰¹. Le changement de perspective est occasion de devenir étranger à soi-même, d'ouvrir les horizons. On trouve ainsi cette poésie de Noventa, qui est ensuite devenue une chanson enregistrée en collaboration avec les *Mercanti di liquore*⁶⁰² :

Par vardàr dentro i çieli sereni,
Là su sconti da nuvoli neri,
Gò lassà le me vali e i me orti
Par vardar su le çime dei monti.

Son rivà su le cime dei monti,
Gò vardà dentro i çieli sereni,
vedarò le me vali e i me orti
Là zò sconti da nuvoli neri ?⁶⁰³

La même recherche de l'étrangeté se lit chez Biagio Marin, « Me son vissúo / favellando co' i nuoli, / barche lontan dai moli / su l'urizonte de velúo »⁶⁰⁴. « Quando leggo Marin, io non sento l'Arcadia che canta, sento un pianeta. [...] È un gabbiano di terraferma che non si è mai mosso dalla sua isola, ma ti fa vedere. Per me è come l'infinito, grande, piccolo, te lo fa misurare tutto »⁶⁰⁵. Ces langues dialectales (le *gradese* de Marin, le *trévisan* de Calzavara, le *frioulan* d'Andreis de Tavan, le *vicentino* de Meneghello) coexistent dans le monde mis en scène par les *Bestiari* comme autant d'entrées possibles sur le rhizome de la Vénétie. La langue poétique, le « paesaggio di parole » esquissé par les poètes sont autant de clés pour appréhender un territoire dont les points de repère ont été perdus et où l'on ne parvient plus à s'orienter. Il importe donc d'écouter ces voix pour comprendre et surtout *sentir*, là où les simples informations font défaut. En parlant de l'information et des journalistes, Paolini dit :

Ma la loro visione del mondo è bidimensionale. Sono senza razza. Non ci arrivano nemmeno con la più buona volontà. La terza dimensione, quella che gli manca, è la profondità : la dimensione dei poeti, di chi sente, di chi ha

⁶⁰¹ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶⁰² « Sottovento », sur l'album *Sputi*, cit.

⁶⁰³ Giacomo Noventa, « Par vardàr... », in *Versi e poesie*, cité dans Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 67.

⁶⁰⁴ Biagio Marin, « Me son vissúo », cité dans Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 125.

⁶⁰⁵ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

un'altra maniera di essere nelle cose, come Pasolini : stare nelle cose, cercando un modo per nominarle⁶⁰⁶.

La référence à Pasolini revient régulièrement dans les écrits de l'acteur qui regrette que cette position d'artiste intellectuel, capable plus que n'importe quel spécialiste de comprendre et de sentir les changements du monde et de les intégrer à une réflexion qui déborde vers l'art sous toutes ses formes, ne soit plus adoptée⁶⁰⁷.

Dans toutes les poésies de ces poètes se trouvent de fortes tensions qui rendent leurs compositions vivantes et subtiles : tension entre le haut et le bas comme chez Noventa, entre la terre ferme et la mer chez Marin, mais aussi tension entre la vie et la mort : ce qui est et qui va disparaître, ce qui a été et qui revit dans les vers, ce qui est figé sur le papier pour vivre dans la parole. Zanzotto parle à ce propos de « restaurare il vuoto che c'è nel mondo attraverso la trama di versi di ritmi... c'era il vuoto, c'era il "no", la negazione all'inizio nel mondo »⁶⁰⁸. Paolini cite sa poésie sur les petits tas de foin, tôt le matin :

(Marotèi, de matina bonora)

Grun de fen
Che i par bar
Color de fer
Qua e là
Pa' i pra
Rasadi de rosada
Stech e fii
De erbete
Ingatiade strigade
deventade storte
deventade morte
deventade sgionfie
deventade stonfe
deventade, deventade, deventade
deventade, deventade, deventade...⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Marco Paolini, Oliviero Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 62.

⁶⁰⁷ « All'inizio mi imbarazzava molto pensare a Pasolini, che è stato citato con Moretti a proposito del mio lavoro per gli *Album*. Riferimenti come Pasolini o Fo diventano subito scomodi, perché sono imparagonabili, non sono commensurabili. Ma il problema è che dopo Pasolini nessuno studia più da intellettuale, ce ne sono pochissimi. Alle persone che fanno teatro non passa per la testa di giocare un ruolo simile, perché ormai il compito di raccontare il nostro tempo è pacificamente delegato ai conduttori televisivi ». Ibid., p. 67.

⁶⁰⁸ Andrea Zanzotto, in Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti : Andrea Zanzotto* [DVD], avec Marco Paolini et Andrea Zanzotto. Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2010.

⁶⁰⁹ Andrea Zanzotto, « Marotèi », paru dans le recueil « Meteo » et cité dans Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 45.

Le devenir est la dynamique la plus importante de ces poètes qui créent un univers entier fait de devenir et non de matière figée. Zanzotto, en particulier, est toujours pris dans une contradiction entre accueillir le paysage et être blessé par lui, entre la contemplation de sa beauté et le constat de sa dégradation.

Dans cette idée de vol qu'opère Paolini vis-à-vis de la langue des poètes, il y a une nuance importante : celle de l'emprunt non révérencieux, qui destitue la poésie de son immunité académique. Dario Fo avait mis en œuvre une idée similaire, notamment avec la poésie « Rosa fresca aulentissima » de Cielo d'Alcamo, dont il donnait sa propre interprétation⁶¹⁰. De fait, l'opération de Paolini vise non pas tant à citer qu'à faire expérience de langues. « L'avanzata del remissamento che vien fora dal mondo come Zanzotto chiama l'omologazione dei linguaggi, *in primis* da quello patinato delle immagini televisive, ha lasciato un segno sulle cose come se un mondo virtuale sostituise l'esperienza reale delle cose »⁶¹¹. L'interprétation des poésies met en vie des mots qu'il importe de rendre à leur oralité, en s'appropriant ces idiomes variés. C'est un verbe physique qui est utilisé pour décrire cela : « masticare »⁶¹² les langues, « sentir[le] in bocca »⁶¹³, les rendre *ruvide*, et leur donner un corps. « Devo molto alla pazienza di Andrea [Zanzotto] che mi ha lasciato maltrattare, lacerare, urlare le sue poesie per riuscire a cavarne un suono da portare sul palcoscenico »⁶¹⁴. Les limites des poésies sont repoussées : les paroles des poètes débordent vers le chant, sont reprises en chœur par les musiciens, répétées et prononcées de toutes les façons. « Mi piacerebbe che si sentisse la musica che c'è sotto il testo. La musica è essenziale almeno quanto il lavoro sulle lingue, sui dialetti »⁶¹⁵. Tout comme le rhizome sur lequel il évolue, ces voix de poètes ne doivent pas être ordonnées mais mêlées afin de créer des rapprochements inédits, de placer Dino Campana à côté de Salvatore di Giacomo, Mario Luzi près de Edoardo Firpo. Il y a dans les *Bestiari* une forme de *ludus* totalement assumée : la langue est un jeu, le plaisir de l'acteur et des chanteurs est évident dans la déclamation des vers des poètes sur un rythme tantôt swing, tantôt blues. « Per me "Bestiario" è insieme occasione di cercare voce e parole, di farmi una lingua per gridare, sussurrare, raccontare,

⁶¹⁰ Dario Fo, « Rosa fresca aulentissima », in *Mistero buffo*, cit., p. 7-14.

⁶¹¹ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 61.

⁶¹² Francesco Niccolini, « Un foresto a Venezia. Il mio teatro con Marco Paolini : da Vajont a Porto Marghera », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, cit., p. 11.

⁶¹³ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶¹⁴ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 15.

⁶¹⁵ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 11.

cantare, per far ridere e commuovere »⁶¹⁶. De fait, Paolini a travaillé sa diction pour prononcer les vers d'une voix rauque, sourde ou encore percutante, où les consonnes se détachent distinctement, afin de « sporcare » les paroles, les rendre rugueuses et pleines d'aspérités, pour qu'elles ne glissent pas sans laisser de traces, mais au contraire s'accrochent à l'oreille et restent en mémoire.

Les poésies deviennent alors des ritournelles : « En un sens général, *on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux*. [...] En un sens restreint, on parle de ritournelle quand l'agencement est sonore ou “dominé” par le son [...] »⁶¹⁷. Beaucoup de ces poésies travaillent sur le son et la répétition : pour reprendre la pensée de Deleuze et de Guattari, elles sont à la fois territorialisantes et déterritorialisantes, car elles permettent l'ancrage au territoire, la distinction dans le chaos mais aussi la possibilité pour ce territoire de se reterritorialiser ailleurs, « su le cime dei monti », dans le regard des chiens, sur la ligne de l'horizon au-dessus de la mer. Dans le *Milione*, on trouve beaucoup de ces petites ritournelles, souvent binaires : « aqua e tera, aqua e tera » ; « sei ore cala, sei ore cresce ». Le rythme de la lagune est mouvant, tout comme son terrain : la territorialisation par la parole prévoit toujours un territoire instable. Les poésies en dialectes d'autres régions sont également prises comme déterritorialisation possible d'un dialecte de la Vénétie devenu autre.

Quando ascolto De Andrè cantare in genovese o quando sento la voce di Ignazio Buttitta declamare in siciliano o quando leggo Viviani in napoletano, io sento molto più feeling, anche se non capisco le parole, di quanto ne senta per certa poesia o per certo teatro della mia terra, noiosi e retorici, che usano il dialetto come facile effetto, come un modo per essere sicuri di colpire nel cuore gli anziani, uguale a certi rap omologanti e consolatori fatti per colpire al cuore gli adolescenti. Un effetto-affetto insomma, che è tanto più vivo quanto più cresce lo smarrimento e l'incomprensione per il mondo di fuori⁶¹⁸.

À propos de la poésie de Noventa précédemment citée, Paolini dit : « Quando dico questi versi a teatro mi vien sempre un'irresistibile voglia di ricominciarli da capo, e poi da capo e poi ancora, finché la musica e le parole diventano una corsa in salita »⁶¹⁹. La voilà la ligne de fuite de la poésie chantée, celle qui met le rhizome en tension constante générant une

⁶¹⁶ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 16.

⁶¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « De la ritournelle », in *Mille Plateaux*, cit., p. 397.

⁶¹⁸ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 27.

⁶¹⁹ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 67.

énergie vers un *altrove*-dehors. La diffusion rhizomatique de la parole théâtrale-chantée ne prévoit pas d'exclusion de la langue italienne : l'italien est au contraire ce sur quoi pousse l'excroissance des dialectes, qui viennent accroître les directions de propagation de la parole. Ceci est mis en scène avec une réflexion – qui provient en réalité de Luigi Meneghello – sur le mot « ucellino » :

Ucellino. No... ucciellino... ucelino... ucelino... uciellino... uzziel... ucel... cip !

Ci sono dodici modi di scrivere la parola *uccellino*. Undici di queste forme erano illegali a scuola. Imparando a scrivere, non conta più niente tutta l'esperienza precedente. Infatti è vero : un *uccellino* non fa ciò che fa un'*oseleto*, un *aucedduzzo*, un *aucelluzzo*, il quale di suo non fa praticamente niente. L'*uccellino* invece è energico, fattivo, loda a Dio ! Annuncia la primavera quando arriva, dice l'ora dentro la radio, si fa ritrarre nei libri, nei dettati, nei pensierini ; a confronto, l'*oseleto*, cosa fa ? Schita ! È un porocan, è un buon da niente ! Ma ha una qualità in più di quell'altro : è vivo. L'*uccellino* ha l'occhio lustro un po' bizantino, un po' vitreo, finto... Non ce l'ho con l'italiano, che non ruba niente. Dico solo che la lingua dell'esperienza non è fatta solo di ciò che comunichi, ma di quello che senti dentro le cose. Un'oralità è più spessa di una scrittura se solo si riesce a sentire questi colori, questi sapori, queste cose dentro⁶²⁰.

La langue qui est ici mise en question est celle d'une institution autoritaire et normalisante qui impose, pour les enfants de l'époque, une langue étrangère éloignée de la réalité du monde. C'est également le cas d'un autre italien institutionnel, l'italien militaire, du *bollettino della vittoria*, que l'on peut lire à l'entrée de l'Ossario dei caduti, sur le Montello. Dans *Bestiario italiano*, l'acteur le récite sur un ton sévère, solennel, en exagérant les *r* roulés dans un phrasé qui n'a rien de naturel : « Quattro novembre millenovecentodiciotto, ore dodici, Comando Supremo. La guerra contro l'Austria-Ungheria che, sotto l'alta guida di Sua Maestà il Re Duce Supremo, l'esercito italiano inferiore per numero e per mezzi iniziò il ventiquattro maggio è conclusa ». Cet italien de la rhétorique belliqueuse est aussitôt ridiculisé par un jeu de mot en dialecte : « “L'alta guida”... un metro e cinquanta de monarca. Un monarca scarso. Un monarch... un monar... Se ne cavate un'altra in veneto, c'è la parola giusta per chiamare l'alta guida »⁶²¹. Paolini met en œuvre cette capacité qu'il possède de tourner et retourner certains mots ou expressions dont il détricote le tissu de connotations

⁶²⁰ L'anecdote provient encore une fois de Luigi Meneghello qui cite cet exemple dans plusieurs de ses ouvrages et dans l'entretien enregistré pour les *Ritratti* de Carlo Mazzacurati. Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶²¹ Ibid.

suspectes, grâce à une diction travaillée (accompagnée de mimiques adéquates) « fino a sillabarne l'insignificanza »⁶²².

Au début du *Bestiario italiano*, c'est aussi un italien livresque qui se repose sur ses « autorevoli fonti » que Paolini emploie pour décrire le paysage dans un langage ampoulé : l'acteur présente en effet la géographie italienne d'abord selon les indications du *Touring Club*, puis selon celles de *Banchitalia* en les détournant : « La forma del paese è contraddistinta dalla sua snellezza elegante, che la distingue dalla forma chiatta delle altre penisole, la balcanica, l'iberica, e spiega altresì la fortuna della moda italiana nel mondo (l'han detto gli stilisti) »⁶²³. Ce langage est tout de suite contrebalancé par la litanie reprise en chœur par tous les musiciens qui chantent l'Italie physique, faite de golfes, de fleuves, de vallées : chaque nom est mis en valeur dans le vers et déclenche une multitude de connotations pour le spectateur.

Mais surtout, l'alternance de chant et voix crée une épaisseur sonore nouvelle dont l'acteur doit tenir compte lorsqu'il prononce ces mots ou ces vers. Dans *I cani del gas*, il confie que les villes, en particulier celles du sud, existent d'abord à travers une dimension sonore : « Il rumore delle vongole sul marmo è un ticchettio che mi fa dire "Palermo" . [...] Ci sono i polipi nei catini che vengono sbattuti di continuo sotto gli occhi di chi viene a comprare [...] E io vado via contento, ho anche trovato un suono per Bari »⁶²⁴. « Così è per le poesie, non bisogna per forza capirle subito come insegnamento a scuola, a volte bisogna cantarle, farle suonare »⁶²⁵. Paolini raconte qu'au début de ses lectures des poésies de Biagio Marin sur scène, en 1998 à Mira, quelqu'un lui a fait remarquer que « La poesia veneta va letta sommessa »⁶²⁶. Le processus de l'acteur est précisément de faire le contraire : briser le carcan de respectabilité qui enserme ces paroles. « Ma che cosa ne so io ? chi me le ha insegnate queste voci ? Se queste parole non le ho ascoltate, ma solo lette e mi devo inventare dei modi di dirle, se sono arrivato troppo tardi, se una tradizione orale non c'è più e tocca inventarsela ? »⁶²⁷. Cette liberté dans la manipulation va jusqu'au mélange de cultures radicalement différentes : ainsi dans *Bestiario veneto. Parole mate*, une poésie de Calzavara,

⁶²² Fernando Marchiori, *Mappa mondo*, cit., p. 12.

⁶²³ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶²⁴ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 43.

⁶²⁵ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 67.

⁶²⁶ Ibid., p. 60.

⁶²⁷ Ibid., p. 60.

« La casa xe voda », était chantée sur un rythme de « musica sudamericana, tipo Caetano Veloso »⁶²⁸. *Rubare* signifie donc aussi la prise de liberté d'une prononciation qui n'est peut-être pas juste : « Perché ti par corretto il modo in cui pronuncio i dialetti ? M'aspetto un fulmine una sera per certe cose che dico »⁶²⁹. Le résultat est une langue théâtrale bâtarde qui est en continuelle mutation vers un devenir-autre : un devenir-gênois, un devenir-sicilien, un devenir-*veneto* aussi : Paolini avoue que lors des entretiens avec Zanzotto qui ont ensuite donné lieu à l'un des *Ritratti* réalisé par Carlo Mazzacurati, il lui arrivait de prendre lui aussi la cadence « italo-solighese » du poète⁶³⁰.

Le mélange, le fait de faire s'entrechoquer les voix culminent dans *Bestiario italiano* lors du chant final qui figure dans le rappel et qui mêle deux voix géographiquement opposées, celle d'Andrea Zanzotto et celle d'Ignazio Buttitta mais qui évoque le même amour inconditionnel pour la langue, pour le monde et les personnes auxquels cette langue donne accès :

Un populu
mittitulu a catina
spugghiatilu
attuppatici a vucca,
è ancora libiru.

Livatici u travagghiu
u passaportu
a tavola unni mancia
u lettu unni dormi,
è ancora riccu.

Un populu,
diventa poviru e servu,
quannu ci arrobbanu a lingua
addutata a patri :
è persu pi sempri.

« Ma ti vecio parlar, resisti. E si anca i òmi
te desmentegarà senzha inacòrderse,
ghén sarà osèi –
do tre osèi sói magari
dai sbari e dal mazhelo zoladi via – :
doman su l'ultima rama là in cao

⁶²⁸ Ibid., p. 84.

⁶²⁹ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶³⁰ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 14.

in cao se zhiése e pra,
osèi che te à imparà da tant
te parlarà inte'l sol, inte l'onbria.

Diventa poviru e servu
quannu i paroli non figghianu paroli
e si manciunu tra d'iddi.

Nni ristò a vuci d'idda,
a cadenza,
a nota vascia
du sonu e du lamentu :
chissi non nni ponnu rubari.

Nni ristò a sumigghianza,
l'annatura,
i gesti,
i lampi nta l'occhi :
chissi non ni ponnu rubari.

Non nni ponnu rubari,
ma ristamu poviri
e orfani u stissu.

... da 'ste póche brónzhe de qua dó,
dai fià dei filò de qua dó,
si i fii, si i fii
de insoniarse e rajonar tra lori se filarà,
là sù, là par atorno del ventar de le stele
se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi
inte 'n parlar che sarà un par tuti,
fondo come un basar⁶³¹.

Les langues se tressent entre elles et résistent contre le seul appauvrissement irrémédiable : celui de la culture d'un territoire. La culture d'un peuple finit là où sa langue s'éteint. Encore une fois, pour Zanzotto, c'est la nature qui est dépositaire de cette richesse de *forma mentis* et ce tissu rhizomatique pourra idéalement se condenser en un unique fil, un « parlar che sarà un par tutti », ligne de fuite vers le dehors d'une homologation qui laissera « poviri / e orfani u stissu ». L'acteur termine son spectacle sur ce dialogue imaginaire entre les deux poètes, qui signifie donc sa foi profonde dans le « vecio parlar », résistance active

⁶³¹ Ignazio Buttitta, « Lingua e dialettu » ; Andrea Zanzotto, extrait de *Filò*, cité dans Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 157-158.

pour maintenir en vie une culture parallèle non homologuée et qui garde avec la réalité un rapport privilégié.

3.4. Le « eus »

Le taux de mélange entre l'italien et le dialecte théâtral varie moins en fonction des lieux et occasions de représentation⁶³² que de la situation d'énonciation. En effet, le narrateur doit assurer à lui seul les voix de tous les personnages qui apparaissent dans son récit, comme le faisait Dario Fo dans *Mistero buffo* : la technique de la non-superposition entre le narrateur et son personnage pour pouvoir passer rapidement d'un personnage à l'autre est une leçon qu'ont apprise tous les acteurs-narrateurs. Dans les spectacles de Paolini apparaissent une foule de silhouettes, pour la plupart peu caractérisées, mais qui se distinguent précisément par une voix, parfois une voix chorale et donc une langue. Les changements de locuteurs sont parfois subtils car les différents discours s'encastrent les uns dans les autres et s'alternent rapidement.

On distingue quelques personnages qui ont un rôle important dans l'économie du récit du *Milione* : ce sont Sambo et Gatto, les deux guides qui emmènent le narrateur sur leur bateau respectif pour lui faire découvrir Venise. Ces deux personnages se distinguent par une diction et une langue particulière : Sambo, dont la voix est ferme, s'exprime en dialecte théâtral de matrice vénitienne avec des impératifs ; c'est une entité fondée sur une cadence binaire : celle de la ritournelle « ti premi et ti staïssi » et celle du corps de l'acteur qui mime le mouvement actionnant les rames du *sandolo*. Il Gatto, au contraire, a un son de voix beaucoup plus traînant, sans doute lié au fait qu'il conduit une barque à moteur, et qui contraste avec son attitude sévère décrite par le narrateur. Ils sont la voix d'une réalité liée au territoire et donc à la langue dialectale :

Ben, toi carta e penna e scrivi allora, Campagne : destra avanti, alla vallesana... co do remi. Ara : ti premi e ti staïssi. Ti premi e ti staïssi. Premi e staïssi. Ti ga d'andar dentro a feta de saame, ti ga capio, a feta de saame, che no pissa su aqua, no ti ga da pissar su aqua. Ti premi. E ti staïssi. Ti ga da tegner dentro el remo, no dar colpi, ti ga da dar la direzion, ti vedi : non te fa gnanca fadiga, ciò. No xe 'na voga da colpi, da regata, la saria più una voga da

⁶³² Bien que l'on observe une petite différence entre la captation du *Milione* à l'Arsenal et la vidéo publiée par la suite : lors du direct, l'élocution régionale mais surtout dialectale était plus rapide, moins attentive à isoler phoniquement les interventions qui tendaient clairement vers le dialecte. On peut penser que cela est dû au lieu de représentation et au public local. Mais cela peut aussi être dû à une fébrilité liée à l'occasion ainsi qu'au degré d'avancement du texte, plus long et moins ramassé que la version du film.

buranèi, da cacciapesca, da vallesana, ti ga capìo... Premi. E staìssi. Premi. E staìssi. Ara che strada che femo... ara : gnanca fadiga, no fasso... Premi. E staìssi⁶³³.

Les personnages qui sont dotés d'un nom et qui apparaissent à plusieurs reprises ne sont pas nombreux. Il y a aussi des personnages-types dont l'acteur reproduit le discours qui est pris dans le tissu verbal continu et entremêlé de musique du *Bestiario italiano* :

Davanti a un'auto, davanti alla mia, scende un uomo, che dice : « Nel nome del cosiddetto popolo italiano, io sono un magistrato, chi siete, che volete, cosa fate ? » Gli dicono : « Vostro onore, chi ga vu ga vu ga vu, chi ga da ga da ga da. Semo omini o commercialisti ? Vostro onore, xe 'na giungla 'sto lavoro, vostro onore, io son concusso ma non concussore, ridatemi la mia dignità ! Ho truffato, ma solo allo stato, non sono truffatore nella vita, glielo posso giurare su quello che ho di più caro al mondo : l'elenco clienti e la famiglia. Troppi oneri, vostro onore, me li hanno imposti : io non accetto imposte da nessuno. Dividendo il dividendo, sottraendo il sottraendo : chi ga vu ga vu ga vu, chi ga da ga da ga da. Semo omini o commercialisti ? Mi sono fatturato tutto da me, senza chiedere niente a nessuno. [...] Però non so' razzista, no : io i neri in ditta li assumo, anzi, vostro onore, se volete, facciamo tutto in nero. Va ben, ho confessato, mica sono confessore, ho professato, mica sono professore. Ho molti debiti, sì, molto onore. Che ? Che resa dei conti ? No no, i conti li ho sconti. Non mi arrendo alla resa e conto sullo sconto della pena, e se va male, mi consenta, mi butto in politica, ho i miei modelli culturali in Lombardia !⁶³⁴

Le discours de l'entrepreneur est ici comique, alimenté par des jeux de mots qui gonflent un propos de défense en une exposition sans vergogne des pratiques frisant l'illégalité en matière de gestion d'entreprise. Le ton réjouit de l'acteur, les énormités débitées font comprendre que la parodie joue ici à plein. En revanche, le discours d'un « chimico industriale » (qui n'apparaît pas dans le spectacle enregistré), qui touche de près ce qui deviendra l'argument principal de *Parlamento chimico*, est plus nuancé.

Sono un chimico industriale della Lipu
dirigente a Rosignano alla fabbrica Solvay.
A modo mio sono ambientalista, mi piace il mio lavoro,
non vogliamo fare del male alla natura,
dalla fabbrica si vede il mare, è pulito
bianco che più bianco non si può.
Qui c'è rimasto poco da salvare

⁶³³ Marco Paolini, *Francesco Niccolini, Quaderno del Milione*, cit., p. 89.

⁶³⁴ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

ci resta la sodiera, finché c'è vetro c'è speranza⁶³⁵.

Dans cette voix d'ingénieur, on trouve en réalité plusieurs discours qui se croisent : celui des écologistes qui ont protesté contre la pollution de l'usine et les effets désastreux sur la santé, celui des dirigeants de la Solvay, celui des textes de loi européens et les discussions entre employés et ouvriers et enfin celui du chimiste lui-même qui exprime sa peur quant à son avenir. Chaque discours est systématiquement mis en doute : « fa venire il cancro agli operai, dicevano, però non era vero / Nessuno può dirlo con certezza, erano casi » ; « Dicono che sono le normative d'Europa / ma noi siamo una multinazionale » ; « la fabbrica chiuderà fra qualche anno / nessuno lo dice apertamente »⁶³⁶. En une seule voix, on entend donc une multitude de voix – tout comme celle de l'entrepreneur malhonnête est un condensé d'avis, d'opinions et de discours d'une communauté entière – mais qui, dans ce cas précis, ont la fonction de rendre compte de la complexité de la situation. Le point de vue du chimiste permet de rendre compte des différentes façons d'aborder le problème d'une industrie polluante qui fraude les normes européennes mais qui donne du travail à un grand nombre de personnes : celles-ci ne sont pas nécessairement animées de mauvaises intentions et – en toute bonne foi – ne croient pas aux discours qu'on leur oppose. C'est là une exigence éthique de Paolini qu'il doit se garder d'oublier en particulier dans les spectacles civils : celle de toujours affronter les sujets selon plusieurs perspectives sans montrer du doigt ou décider des hommes à abattre.

Parmi les voix qui peuplent les spectacles de Paolini, il y a aussi celles de silhouettes qui ne font que passer. Elles n'existent que pour prononcer une phrase ou deux qui, pour se détacher du discours, sont formulées en dialecte théâtral : c'est le cas de la remarque des pompiers de l'aéroport Marco Polo qui, lorsqu'ils voient l'avion s'enfoncer, prennent le temps de regarder et de s'exclamer : « Aereo cussì ? Mai successo. Impressionante », ou encore des chiens du *Bestiario italiano*, qui semblent demander « Sìu sicuri ? Are you sure ? ». Ces petites phrases comiques qui suscitent le rire du public, sont surtout des remarques qui rendent étrange la réalité qu'elles commentent, par l'usage d'une langue non nationale qui possède sur les situations habituelles une capacité à s'éloigner et à prononcer des

⁶³⁵ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit, p. 50.

⁶³⁶ Ibid., p. 50-52.

appréciations qui amènent le narrateur lui-même (et donc le spectateur) à s'interroger et à considérer autrement la réalité.

Mais la complexité du discours de Paolini, qui entremêle les idiomes en permanence dans ses spectacles, tient aussi à l'insertion subtile de discours lointains⁶³⁷. Ainsi, ce sont les voix des bâtisseurs, des ouvriers, des travailleurs à l'origine de la construction de Venise qui sont préférées aux citations illustres : « Matton, matton, matton, rema. Ma questi marangoni costruttori de barche non se fida dei mattoni. In mezzo ai muri delle case mette reme in legno per scaricare il peso. Matton, matton, matton, rema. “Dame el remo !” ; “Ciapa qua”. Lo mette al muro e per questo Venezia da secoli voga con un remo solo. L'altro l'ha lasciato sul muro della casa »⁶³⁸. Toujours dans le *Milione*, Paolini décrit les quartiers attribués à chaque nation qui fait commerce avec Venise, dont un quartier pour les Juifs.

Eh, spetta un attimo. Non esageriamo. Gli ebrei parla la nostra lingua, ma non sta ben sulla tera. « Xe dieze ani che sto a Casteo e i me dize ancora Zudeo ». Gli ebrei sarìa ben mandarli tutti a star al getto novo, è come un castello : la sera tiri su il ponte levatoio e tutti dentro là. Un bel campo profughi per gli ebrei e a noi va ben. Ebrei : tutti al Getto. « Getto ? » fa gli ebrei della nazione levantina ponentina. « Ghetto ? » fa gli ebrei della nazione tedesca che con l'accento non ga mai intrigà niente. E dunque : ghetto. Il nome di un'antica pubblica fonderia di rame battezza il più famoso quartiere etnico del mondo⁶³⁹.

On entend ici non seulement la voix des Juifs de l'époque, en réaction à cette attribution forcée, mais aussi celle moins définie de ceux qui ont décidé de cette attribution : le Conseil des Dix⁶⁴⁰, qui fait écho très probablement à la voix des Vénitiens eux-mêmes qui se méfient du peuple Juif. De plus, une troisième voix, toujours avec une pointe de comique, apparaît : celle d'un Juif mêlant le dialecte vénitien avec un accent étranger, dénonçant ainsi cette mise à l'écart subie.

On voit que l'acteur, par ces incursions de voix totalement immergées dans le discours, qu'il rend parfois distinctes juste par un silence bien placé ou un changement de ton mais sans passer par une présentation en bonne et due forme du locuteur, entretient un dialogue constant avec des voix absentes. C'est un discours pluridimensionnel qui se fait entre

⁶³⁷ Ainsi l'écho de chansons de l'époque de la guerre, ou encore la voix des anciens combattants dans l'appréciation du monde actuel : dans *Bestiario italiano*, en effet, lorsque les monuments et les *Ossari* sont évoqués, il est fait référence au chant « Il testamento del Capitano » et à la phrase que l'acteur entendait souvent autour de lui étant petit : « Ghe vorria una guerra ». Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶³⁸ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano*, (en direct de l'Arsenal de Venise) [en ligne], cit.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ Et de fait, celui-ci est nommé dans le film.

les époques e qui mêle constamment les périodes, les points de vue et les espaces. Outre les fréquentes adresses directes au public, pris à parti ou sollicité, l'acteur intègre aussi à son propre discours celui imaginaire de son public. Lorsqu'il se met à parler des steppes lointaines et des hordes capables d'anéantir des villes entières, il s'interrompt : « “Ma cosa c'entra Pavia adesso ? ... E Ferrara ? E le steppe ? Non dovea parlar de Venessia ?” ; “E lo so !” ; “E cosa c'entra i caravanseragli ?” ; “E no lo so, se vede che ghe piase...” »⁶⁴¹. Le point de vue est sans arrêt modifié, la focalisation évolue entre le narrateur, son personnage, les voix du passé et la voix du public. « La *vis* narrativa di Paolini fa in modo che questi salti di tempo e spostamenti tra personaggi vengano seguiti dallo spettatore senza avvertire lo sforzo necessario a costruirli, e rappresentano un'architettura narrativa complessa e la prova di un rigoroso impegno documentativo »⁶⁴².

Bestiario italiano, de ce point de vue, va encore plus loin en dissolvant les limites de la citation. La musique qui accompagne le discours du narrateur accompagne du même mouvement la poésie chantée et le discours lui-même devient un tissu de voix dont les sources (le nom du poète) sont parfois discrètement citées et parfois non : « Ho smesso a diciott'anni di guardarmi dentro. Tutto quello che so, tutto quello che ho da raccontare sono geografie, basta storie. Io vengo dai ruderi, dalle chiese, dalle pale d'altare, dai borghi abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, dice lui, eh... Come mi piace essere così »⁶⁴³. Ce « dice lui » indique que le discours est rapporté, mais il pourrait très bien provenir du narrateur lui-même qui se trouve alors dans cet état d'esprit. Il s'agit en fait de vers de Pasolini, qui proviennent de *Poesia in forma di rosa* (1962). De la même façon, dans le récit de la promenade au Montello avec Zanzotto, quelques vers du poète sont incidemment incorporés à la continuité du discours : « Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto. / Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto. / Rivolgersi alle osterie. Dove elementi paradisiaci aspettano. [...] / E si va per ossari. Essi attendono / gremiti di mortalità lievi ormai, quai gemme di primavera / A ruota libera, si va si va si va / negli steli esili di questa pioggia... »⁶⁴⁴. Ces vers sont prononcés juste avant que les deux promeneurs ne pénètrent dans le monument et constituent ainsi la continuité poétique de ce court voyage dans la mémoire de la guerre.

⁶⁴¹ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano*, (en direct de l'Arsenal de Venise) [en ligne], cit.

⁶⁴² Cristina Perissinotto, « Polo, Paolini e Venezia : riflessioni lagunari » [en ligne], cit. p. 70.

⁶⁴³ Marco Paolini, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], cit.

⁶⁴⁴ Andrea Zanzotto, « Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto », cit., p. 565-566.

Dans les livres publiés, *Bestiario veneto. Parole mate* et *L'anno passato* le même phénomène se produit : en lieu et place du travail sonore effectué sur la récitation des poésies, ce sont les dessins de l'acteur lui-même qui envahissent les pages, se placent au milieu du texte. Le livre de *Bestiario veneto* est divisé en sept scènes-chapitres et présente une articulation qui ne suit pas le développement d'un raisonnement mais semble suivre le cheminement distrait de l'esprit : les références aux auteurs surgissent n'importe où, créant ainsi des scènes surréelles. En ce sens, Paolini a fait appel à l'imagination de Zanzotto en récupérant par exemple ses divagations sur un jeu de cartes trévisanes dans « Diffrazioni, eritemi » (*Il Galateo in bosco*). L'acteur s'approprie ces mots et les insère dans un discours dont on ne connaît plus l'origine, dont les entrées sont multiples. Francesco Niccolini cite à ce propos Claudio Magris :

Scrivere è sempre trascrivere : come l'amanuense medievale copiava un testo antico, ogni scrittore trascrive un testo nascosto e inafferrabile, il libro indicibile della vita [...]. Forse ciò che distingue il vero scrittore, anche piccolo, è la coscienza di non essere autore o creatore, ma un casuale contenitore o un attento verbalizzante delle epifanie che gli vengono date⁶⁴⁵.

Dans le *Milione*, mais encore plus dans *Bestiario Veneto. Parole mate*, Paolini semble renoncer en partie à son habituelle rigueur de raisonnement qui structure ses autres spectacles pour laisser son discours se fragmenter et se laisser pénétrer par la parole des autres, sans ordre chronologique ou spatial. Écouter les voix, les laisser montrer l'étrangeté et la beauté du monde : voilà ce que l'acteur se propose de faire dans les *Bestiari*. « Pian piano ho capito che quello che facevo non era un lavoro sulla lingua, sul dialetto contrapposto all'italiano ; era invece un lavoro sulle voci, le *eus*, le voci della mia terra. Ho capito il peso specifico di queste voci »⁶⁴⁶. Le *eus*, les « voix » en frioulan, font référence à une conversation avec Mauro Corona rapportée dans *Bestiario veneto* : « Se vuoi sentire le voci, le *Eus*, degli animali no te pol andar nel bosch, caminar drit e sperar che te senti le *eus* de le bestie. Bisogna che tu vae la sera prima, che tu stae cètin, tranquillo. [...] Anche per sentire la voce stridula di un poeta bisogna fermarsi, star cètin »⁶⁴⁷. Les *Bestiari* constituent donc cette pause essentielle au milieu du temps et de l'espace – et aussi dans le parcours de l'acteur, après le

⁶⁴⁵ Claudio Magris, « Utopia e disincanto », cité par Francesco Niccolini, « Teatri, folpi e pere cotte », in Marco Paolini, Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, cit., p. 29.

⁶⁴⁶ Marco Paolini, *L'anno passato*, cit., p. 27.

⁶⁴⁷ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 43.

phénomène du *Vajont* – pour réapprendre à écouter, à voir et donner à voir aussi un autre type de spectacle, fondé justement sur l’écoute de ces *eus*.

3.5. Un territoire sans identité

La multiplication des voix, expérimentée par l’acteur et ses musiciens, offre un point de vue caléidoscopique qui remet donc en jeu une certaine notion d’appartenance à un territoire, de possession et de revendication. L’acteur cherche lui-même à « masticare » des langues dialectales qui ne sont pas exactement les siennes, voire même pas du tout, mais produit aussi l’opération inverse, en s’amusant à mettre en bouche à des « foresti » le dialecte de la Vénétie. « Per Venezia, il mondo è ancora diviso in nostrani, campagne, foresti e napuli : “Xe dieze ani che sto a Casteo e i me dize ancora teron” »⁶⁴⁸, s’exclame une voix dans le *Milione*, sur le même schéma que le Juif vénitien précédent, en mélangeant cette fois l’accent vénitien et napolitain (le /st/ est prononcé /ft/). Mais à Venise existe une tradition très ancienne d’accueil et d’intégration des nations étrangères : « Dico che è possibile ascoltare altre lingue senza prendere paura : nostrani e foresti. Questa è la città che nella storia aveva un quartier per tutti : un fondaco, un fūndūq per i turchi, uno agli alemanni, uno ai boemi, uno agli armeni, uno ai genovesi, uno ai livornesi... »⁶⁴⁹. L’opération est d’autant plus surprenante lorsque ce sont des voix d’immigrés non ressortissants de l’Union Européenne parlant en dialecte que la narration fait entendre. À la fin de *Bestiario veneto. Parole mate*, une série d’entretiens avec des travailleurs de Vénétie est reproduite. Parmi les employés et ouvriers, Modou Diop, sénégalais :

Del resto, non ho mai avuto problemi di lingua. Dopo due anni passati in Sardegna parlavo il dialetto di questa terra. Anche qui, a Treviso, non c’è stato alcun problema. [...] Al lavoro le parole in dialetto più ricorrenti sono : *ciapa qua, mòaghea, no te capissi gnente, te si imbriago, dormì sempre, non capì el travigiano*. Ci sono operai che non sono veneti e con loro si parla italiano. C’è gente che viene da Napoli, da Salerno e non comprende niente di questo dialetto e li aiuto io a capire qualcosa. Una volta ho visto un ragazzo di Napoli al quale parlavano in dialetto. Poveretto era in grossa difficoltà, allora gli ho insegnato qualche parola di dialetto perché altrimenti non riusciva a fare niente⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano*, (en direct de l’Arsenal de Venise) [en ligne], cit.

⁶⁴⁹ Ibid.

⁶⁵⁰ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 148.

Paolini reprend ce partage inattendu de la langue dialectale dans le *Milione*, en mettant en scène un chœur digne d'une tragédie grecque, formé d'*abusivi*, dans l'histoire que Gatto raconte : il avait obtenu de la Biennale d'art un permis pour transporter des œuvres sur son bateau. Mais une caisse est tombée à l'eau. Aussitôt les autres transporteurs se massent autour de lui :

Che casso ti ga fato, ti gavarà roto tuto, non ti xe gnanca asicura. Ti ga rovinà 'a to famegia, che casso ti ga fato ? To muger 'ndarà fare 'a putana par pagare i danni che ti ga fato. To suocero 'ndarà vendarghe droga ai putei dele scuole elementari, ti xe un omo disgrassià, to fio coi piccioni in piassa San Marco : dame calcossa...⁶⁵¹.

La scène est comique, car la malédiction, terrible et inéluctable, ne vient pas des dieux mais d'un groupe de travailleurs qui ne bougent pas le petit doigt pour aider le pauvre Gatto. Le dialecte théâtral devient ici, de façon parodique, langue solennelle, de destin tout tracé (avec force termes modernes, vulgaires et l'image tragi-comique de l'enfant réduit à mendier comme un pigeon). La conclusion de l'histoire accentue encore cet aspect comique lorsque Gatto découvre que dans la caisse, qu'il est allé repêcher, ne se trouvaient que des pierres trouées, « un'installazione canadese »⁶⁵².

Mais la langue tend véritablement vers la science-fiction dans une anecdote que raconte Paolini dans *I cani del gas* (et qui n'apparaît pas dans le spectacle). La scène se passe dans un tram, à Milan, qui devient à l'improviste une Babel théâtrale :

Il soggetto è questo : un ragazzo serbo appena arrivato a Milano con valigia sale sul tram numero 29 mezzo pieno, insieme a un amico già residente che è venuto a prenderlo.

I due si siedono vicini e si scambiano convenevoli nella loro lingua. Due donne asiatiche col chador stanno parlando, si riscaldano, il tono sale, una delle due si sposta più avanti di qualche metro, ma il dialogo non cessa, semplicemente parlano più forte.

Il campionario di chi ascolta il battibecco è decisamente misto : un africano, tre o quattro pensionati, due donne con la spesa, tre studenti di cui uno cinese, due cabarettisti veneti e tutti seguono il dialogo fra le due donne con grande interesse.

A un certo punto, uno dei pensionati interviene deciso : *Mmpapepareela trebaho uhelapahghepahghe aenbo mbaseere calla calla bain osteria Roberto.*

Al che gli risponde una delle due donne con la spesa :

⁶⁵¹ Marco Paolini, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], cit.

⁶⁵² Ibid.

Ragionier Colonna, guardi che in questo caso è più giusto dire *nbaseere calla calla bain osteria*, però, a parte questo, ha ragione.

E tutto il tram annuisce, convinto.

Il ragazzo serbo chiede stupito al suo amico : che lingua stanno parlando ?

Gli risponde in serbo il cinese ; i due cabarettisti veneti ridacchiano commentando in dialetto lo stupore di quello con la valigia, ma l'altro serbo gli risponde a tono :

Ti prima de parlar tasi !

Ha lavorato due anni in fonderia a Conegliano⁶⁵³.

Les langues se mélangent entre elles, le chinois parle serbe et les femmes asiatiques parlent un langage onomatopéique qui pourtant ressemble fort à une langue dialectale septentrionale. Les seuls qui ne s'intègrent pas et utilisent leur langue à mauvais escient sont les deux hommes originaires de Vénétie, contre qui se retourne l'arme dialectale, manipulée cette fois par le garçon serbe. L'anecdote fictionnelle montre cependant que l'utilisation communautariste du dialecte n'est pas la voie à suivre et que la langue est une réalité mouvante qui s'enrichit à chaque passage de barrières culturelles ou ethniques⁶⁵⁴. « Comunque "le mie parti" sono di chi ci vuole venire e non solo di chi ci è nato »⁶⁵⁵.

Dans *Bestiario veneto. Parole mate*, on retrouve le même type de science-fiction en dialecte, adaptation-parodie d'un conte, « La storia dello zio Tonto o di Barba Zhucon », raconté une fois en italien et une fois en dialecte par Andrea Zanzotto (publié par Corraini, Mantova, 1997), dans lequel une petite fille va chercher chez son oncle une poêle pour faire les *frittelle* de carnaval, en échange de la promesse de lui en rapporter. Elle ne la tient pas et l'oncle vient alors pour la punir. Chez Paolini, le conte devient « Dialogo tra due aliene nigeriane pontebbane ». La mère et la fille de la fable sont devenues deux prostituées le long de la route : la fille est demandée par « una strana creatura, mezzo golf e mezzo orco » et demande conseil à sa mère. La progression du dialogue, en dialecte serré, reproduit probablement celui du conte, avec les répétitions traditionnelles du discours merveilleux, annonçant que l'« oncle » se rapproche. La courte histoire se termine en un grand vacarme et

⁶⁵³ Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 36-37.

⁶⁵⁴ « Anche in questo spaesamento noi sentiamo che l'identità è un insieme di infiniti equilibri minimi, la vera identità può muoversi con agio nel fuori e nel dentro, però deve patire anche la presenza che l'attraversa. Così è per la lingua che tende necessariamente a modificarsi sulle bocche di tutti i parlanti. È difficile garantire una lingua : anche l'angloamericano teoricamente panterrestre, è un'illusione, mai uno parlerà l'inglese senza modificarlo, come avviene per ogni linguaggio praticato ». Andrea Zanzotto, « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni », cit., p. 112.

⁶⁵⁵ Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, cit., p. 16.

une dépêche journalistique : « Epilogo : gigantesco tamponamento a catena l'altra sera sulla Pontebbana. Rapido intervento della volante della Questura che ha constatato come la presenza delle lucciole crei problemi di visibilità al traffico sulla Pontebbana, sino a provocare gravi incidenti. Un altro venerdì nero sulle strade della provincia »⁶⁵⁶. Les contes modernes sont donc les faits divers où les protagonistes ne sont plus les gens du lieu mais les immigrés du Tiers Monde, nouveaux pauvres à qui il arrive des aventures terribles, et en cela nouveaux dépositaires d'une langue dialectale qui a longtemps été la langue des peuples mineurs. Le dialecte théâtral fuit et s'ouvre à d'autres parlants. L'enjeu du dialecte de la Vénétie au théâtre, est précisément celui-là : continuer à être pris dans un devenir mineur, ne pas céder à l'attraction de langue majeure que prône le parti *leghista*, celui des bons *veneti* qui se sont faits tout seuls et qui utilisent le dialecte pour se retrouver entre eux et excluent les « foresti »⁶⁵⁷. « La parola che ho imparata per prima è *voialtri*. Al posto di chiamare una persona, chiamano tutti, è incredibile. Se uno commette una colpa, se la prendono con tutti », dit Modou Diop⁶⁵⁸. Le parti pris du repli communautaire, tant dans la langue que dans les échanges et les idées, était envisagé dans un final plutôt sombre du *Milione*, que rapporte Niccolini et qui n'a jamais été mis en scène. Après avoir évoqué la lagune qui se transformait en poison, l'acteur continuait ainsi :

Niente più da ridere nel Nordest delle fabbriche e delle villette
paradiso d'evasion e di prostituzion
Texas
Ku-Klux-Klan...
... pura razza veneta serenissima.

Ave mio serenissimo dittator
Bossi Campeador
intramontifero e immortalissimo
Caudillo de Bassan
primo emperador padan.
Bellici ominidi padanico-lagunar

⁶⁵⁶ Ibid., p. 38-39.

⁶⁵⁷ « Non mi interessa chi cerca l'identità per costruire alibi storici a politiche tribali e privilegi economici. Negli ultimi anni si moltiplicano le iniziative per la difesa dei dialetti e delle identità locali, per la maggior parte sono iniziative in buona fede, ma dietro alcune di queste si nascondono ancora voglie di restaurazione di un ordine gerarchico, fisso, nostalgico. C'è paura di una realtà che sfugge alla comprensione, si modifica in fretta, scappa di mano a chi fa le previsioni. [...] Sono europeo del Mediterraneo, italiano di montagna e veneto di minoranza, la mia lingua non è una bandiera, né un focolare per consolare anime perse. È uno strumento per trovare fratelli, per cantare paesaggi, per ridare voglia, forza e senso al potere e dovere di essere cittadini e non spettatori della scena di battaglie perse in partenza solo perché i sondaggi giocano contro ». Marco Paolini, *I cani del gas*, cit., p. 99-101.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 148.

verdi vestiti
te salutant.
Col biancofior un tempo nel cuor,
invasi invasati
profeti
conquistator di campanili
e dalle puttane albanesi conquistati
di orde straniere vittime e carnefici.

Allons enfants de la patrieee !
Gott mit uns.
God saves the Queen.
Alt !
Stop !
Break !
Gias a moment... plis, ueittt !
Kanz mirr !
Dio non salvi la menstrualica e regalica putanica Reina...
San Marco !
Morte !
Morte agli infedeli
E a chi non difende la razza.
Morte al foresto !
E se mia mamma è terona, morte a me stesso.
Tutti morti.
Tutto bruciato.
Tutto finito.
Chi ride lo copo⁶⁵⁹.

Toutes les langues majeures de l'Histoire se retrouvent ici : le français et l'anglais des colonies, l'espagnol des conquistadores, l'allemand de la folie nazie, y compris le latin des Romains du *mare nostrum*. Mais toutes, à la fin, finissent par être supplantées le *padano* et son idéologie d'exclusion délirante et de repli mortifère. Une purification ethnique au cri de « San Marco », par un « Bossi Campeador » qui n'a rien de comique. Tel est le cauchemar de Paolini.

Paolini construit un paysage linguistique qui est un territoire sans arrêt déterritorialisé ailleurs, dans le regard des poètes, dans des points de vue incongrus mais aussi dans une diversité de parlants qui s'approprient cette langue qui semblait pourtant synonyme de réalité

⁶⁵⁹ Francesco Niccolini, « Teatri, folpi e pere cotte », cit., p. 50-51.

exclusivement locale. La langue est aussi mouvante que l'est le territoire, qu'il faut apprendre à connaître continuellement, avec ses transformations, ses horreurs, ses beautés. Le dialecte ne dit pas les choses, il est les choses, mais bien qu'il soit « incavicchiato alla realtà », Paolini réussit à en faire un instrument vivant, un jeu à manipuler dans tous les sens. La langue dialectale et le territoire qu'elle décrit, qu'ils soient de Vénétie ou autre, ne sont pas constructeurs d'identité car ce dialecte est sans arrêt nourri par les autres dialectes, par la voix des poètes, par des renversements de perspectives spatiales et temporelles qui font tant et si bien que dans le mot « noialtri », on entend d'abord « altri ». L'idiome est l'affaire de tous, dit Zanzotto, il n'y a de langue que s'il y a un groupe et le groupe est, et doit être diversité.

L'idioma è la base verbale per cui l'uomo riconosce se stesso, trovarsi dentro un idioma vuol dire trovarsi nel proprio io, self. Quindi idioma è tutto ciò che appartiene ad una singola persona ma soprattutto ad un gruppo, singolo gruppo che è fortemente coeso, tanto è vero che basta spostarsi da anche da un villaggio all'altro e le parole non sono più le stesse. Ma c'è anche il rovescio della medaglia, idioti in greco è uno che non si occupa degli affari degli altri, pensa ai suoi soltanto, quindi dalla coesione di gruppo, al giusto senso dell'io, si passa all'idioma in quanto egoismo personale, chiusura⁶⁶⁰.

L'idiome peut donc conduire soit à l'enrichissement linguistique et ontologique, soit à de dangereuses attitudes de défense et d'exclusion. La Vénétie chantée par Paolini tend vers la première voie.

⁶⁶⁰ Andrea Zanzotto, « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni », cit., p. 110.

ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC MARCO PAOLINI

L'entretien avec Marco Paolini a eu lieu le 30 avril 2010 à Frascati, où il jouait le soir même une présentation de *La macchina del capo*. Le texte qui suit est la retranscription de l'entretien enregistré.

ELODIE CORNEZ : Spesso prima di essere narratori si comincia con l'essere ascoltatori. Ha avuto modelli precisi di raccontatori di storie, durante l'infanzia o dopo ?

MARCO PAOLINI : No, perché le uniche suggestioni sono familiari, però non legate a una tecnica o a una tradizione. L'unica cosa che so, che in qualche modo mi balza alla memoria, è che quando mio padre leggeva i fumetti, approfittava di tutte le esclamazioni per dare corpo ai suoni. Noi ascoltavamo le storie per sentire i suoi suoni. Quindi leggendo Topolino.

E.C : Ad inizio carriera ha fatto del teatro-ragazzi...

M. P. : Anche adesso.

E.C. : Ha tratto qualcosa da quest'esperienza per imparare a raccontare ? In che modo il teatro dei bambini infuisce su la tecnica ?

M. P. : Innanzitutto, credo che bisogna essere semplici nel linguaggio. E credo di avere per così dire sviluppato un'allergia alle parole inutili. Le parole inutili sono proprio delle categorie che contengono tutti gli aggettivi o gli avverbi che finiscono in – *ente* e sono quasi sempre inutili. Vuol dire che ci sono molto spesso delle parole che hanno un sapore. Credo di avere ritrovato questo, per esempio, sicuramente nella prosa di Mario Rigoni Stern, dove c'è una precisione nell'uso delle parole rispetto all'oggetto descritto, all'esperienza fatta. E probabilmente, traccio un po' a memoria, ma ho delle sensazioni simili da Gianni Rodari e da alcune parti, non tutte, di Calvino. Mentre questo non si ritrova in molti altri scrittori per i quali la pagina è comunque una sfida letteraria che va risolta alzando il linguaggio. È una cosa simile a quella che succede a chi è dialettologo e prova a parlare in italiano : cambia la propria parola, il proprio loquio facendoli diventare più simili a un cartello vecchio, al linguaggio delle ferrovie dello Stato, con gli avvisi di non gettare le cose : ecco, quel tipo di linguaggio burocratico, scolastico. Mentre quando le parole devono mettersi in fila per creare un racconto, mi sembra che devono suonare tutte utili. Quando si possono togliere, meglio se le togli. E questo, di suo, secondo me, semplifica molto la comunicatività. Poi uno può dire che dentro c'è la tecnica, c'è la presenza, c'è il mestiere e il talento, ma secondo me c'è proprio la capacità... non capacità, l'istinto, la voglia di scegliere di due strade quella più corta in termine di durata della frase.

E.C. : Quindi anche se difficili, i tagli sono necessari ?

M. P. : Nessuno che faccia questo mestiere taglia volentieri quello che ha scritto, però se non si impara a tagliare... Eugenio Barba era spietato quando spiegava le tecniche di montaggio,

proprio spietato. Nel caso specifico di Barba, parole erano anche le frasi costruite con il corpo : lui chiama frasi le sequenze di azioni, le partiture di movimenti, ecc. E anche lì, – anche se ci vuole molto tempo a costruirne una – tutto il lavoro di Barba era quello di insegnare agli attori a separare le parole che componevano la frase, a rivoltarle e poi a togliere, a fare dei passaggi che sono molto più difficili con il corpo. Però in generale c'è proprio chi non ci riesce, non lo vede e deve farselo fare da qualcun altro, nell'organizzazione industriale, come nel cinema... Io faccio così, a parte che a volte va bene farselo dire anche dagli altri, ascoltare, ma io uso il tempo. Per cui faccio un lavoro, poi non lo faccio più per dei mesi e non ci sono più così affezionato. Allora riesco ad essere un po' più oggettivo, a staccarmi, a scegliere cosa tagliare. Ma non c'è una relazione tra questo e la prima parte del discorso, io li considero due argomenti diversi. La scelta delle parole rispetto, diciamo così, alle parole semplici è un conto, la scelta del montaggio è invece un'altra categoria. Una è la categoria di che tipo di parole si usa, che tipo di gesti si usano, che tipo di linguaggio ; un'altra è la categoria della regia, della scelta della forma artistica. Sono due cose distinte.

[...]

E.C. : Nonostante un teatro che dopo gli anni Ottanta recupera la parola (dopo anni di sperimentazioni visive e sonore), rimane la cifra innegabile del frammento, caratteristica del teatro e della cultura del Novecento. Ma la novità – lo dice bene Gabriele Vacis – è che con la narrazione, l'accostamento di frammenti torna a significare qualcosa. Nel Suo lavoro, il procedere per accostamento di cose è essenziale : non più un copione ma appunti, non più una storia lineare ma una mappa di direzioni che si offrono al narratore, non più solo un approccio cronologico e storico, ma una geografia, un procedere per digressioni. È un modo per mettere ordine nel mondo pur conservando la complessità di questo stesso mondo ? Che senso ha questa frammentarietà per Lei ?

M. P. : Non è per niente una cifra stilistica. A volte è una necessità. Potrei non essere d'accordo con il fatto che questo procedere per frammenti sia il futuro. I linguaggi paratattici hanno un secolo, dalla *Corazzata Potëmkin* di Ejsenstejn. Quindi stiamo per doppiarli. I grandi cicli letterari, quando va bene, durano centocinquant'anni, poi si soppiantano. Quindi voglio dire : perché dare credito a questa sintassi come se fosse il futuro ? Sicuramente ormai è un classico, dopo cento anni che si scrive così...

Per me è una necessità, nel senso che quando io scrivo su materie complesse, uso un tavolo più lungo di questo, che è pieno. E c'è disordine perché le fonti si accavallano e molto spesso non uso un metodo analitico e non chiudo un capitolo prima di aprirne un altro – dico proprio sulla base delle esperienze degli ultimi giorni, quando ho finito questo spettacolo nuovo che si chiama *Bisogna*⁶⁶¹. Ovviamente mi sono detto che le prime prove che fai con degli ascoltatori non devono avere una struttura teatrale. Ragioni sul senso di quello che stai facendo, cioè condividi il ragionamento, per vedere di essere capace di articolarlo il meglio possibile. Per cui stavo leggendo dei libri di architettura di pianificazione urbanistica, degli strumenti di... dossiers riguardanti questioni tipo acqua. Dossiers macroeconomici dell'Europa rispetto alla politica dei cosiddetti corridoi, che sta dietro ai flussi delle merci che identificano il panorama dell'Europa del futuro, quello che sta dietro alla giustificazione dei tunnel e delle infrastrutture ; poi dal macro al micro, seguendo quello che erano valanghe di ritagli di giornali su questioni più locali, che in qualche maniera avevano a che fare con

⁶⁶¹ Il s'agit de *Bisogna* (la pellagra via sms), qui a été monté en 2010.

quello. E ogni tanto con due quaderni scrivevo delle scenette, delle cose che mi venivano giù in maniera ironica oltre agli appunti per sintetizzare il tutto. All'inizio ho un quaderno che è il mio quaderno di lavoro – che ho qui – dove segno tutto : per evitare fogli sparsi, scrivo tutto di seguito sullo stesso quaderno, tutte le cose che faccio : dalle lettere ai pezzi di spettacoli, tutto di seguito. Poi invece c'è un quaderno dove c'è già scritto il titolo dello spettacolo e in teoria il montaggio. Però naturalmente, dopo tre giorni, non era più la traccia del montaggio che mi interessava, era già diventato vecchio. A questo punto o strappo i fogli, oppure vado avanti, ma non è più il copione, è un pezzo di copione. Non c'ho il copione, ho varie cose, fisicamente, però.

Allora ho cercato di sintetizzare meglio che potevo le cose per le persone che avevo davanti, ma erano venti, trenta, cinquanta, appunto vicine, al di là di un tavolo, ecco. È inutile fare teatro se hai delle persone così vicine. È diventato più dialogico e discorsivo. *Vajont* era nato esattamente così, con i quaderni e io che provavo a seguire una scaletta. Però quello è vecchio, questo è fresco, mi ricordo meglio tutti i passaggi. Mi ricordo che all'inizio cercavo di sviluppare il ragionamento poi, tanto per gradire, leggevo qualche storiellina di quelle che avevo scritto, un po' con un inizio e una fine. Ma in qualche modo erano dei piccoli quadri che raccontavano in maniera più divertita le stesse cose su cui stavo ragionando. La prima prova che ho fatto è : prima faccio il ragionamento e vedo quanto ci metto. E naturalmente facendo il ragionamento ti rendi conto anche di quanto hai studiato male. Come per un esame : certi passaggi che hai in testa ti vengono precisi ma non stai dimostrando niente, stai girando un po' intorno. Poi alla fine, tanto per gradire, una mezzoretta di cose più leggere, divertenti, da leggere qua e là. Senza una fine : l'inizio era dialogico ma la fine era : accumulo fino a qui. Sera per sera ho cercato di compattare la parte di spiegazione, di ragionamento condiviso e di chiarirla. Fino a un certo punto sono andato in maniera lineare, poi ho collassato, nel senso che ho fatto una serata buca in cui proprio non riuscivo più a padroneggiare gli argomenti. Ma ormai, sono abbastanza vecchio da sapere che quando fai l'improvvisazione, la prima volta è sempre bella e fresca. Quando ripeti l'improvvisazione anche sul ragionamento, arriva il momento in cui, per cercare di rifare quello che hai fatto il giorno prima, ma non hai abbastanza fissato, la fai peggio, perché non è né l'originale, né ha quella forma solida che ha una cosa fissata. Quindi era soprattutto l'effetto stanchezza e di sfocatura.

Però mentre facevo questo fino alle sei di sera, invece che studiare cosa dire, andavo avanti a studiare fonti : ognuna delle quali è talmente bella che non hai voglia di andare a fare la serata, staresti tutto il tempo lì a leggere quella roba perché è più bella, è più interessante, per vari motivi. Da questo punto di vista, io non credo che uno sceneggiatore professionale di cinema possa permettersi un simile caos perché a me piacciono queste materie complicate, cioè che non hanno un *appeal* di storia : non c'è sesso, non c'è pathos, non c'è *noir*, non ci sono elementi canonici di niente. Sono di suo poco più interessanti di un elenco del telefono. Sarà una perversione ma io trovo questo tipo di cose qua e mi interessa. So che ho una buona capacità di sintesi e mi fido di questo, mi appoggio su questo. So che non ho questa capacità di sintesi se provo a ragionare sul tavolo. Ma ce l'ho davanti alle persone, nel senso che metti a frutto l'esperienza del teatro.

Quindi non è che io voglia ricercare un linguaggio paratattico, fatto di schegge, ma il mio materiale è talmente privo di... cioè può aprirsi in orizzontale come una mappa, come hai detto tu, e inizialmente non riesco fisicamente a tenerlo in un copione. Devo tenere aperti tre quaderni, in più le fonti da leggere. Devo fare scorrere una cosa ma anche visivamente, all'inizio, io non ce l'ho un copione. Lo sforzo di arrivare a fare lo spettacolo per gli spettatori è semplicemente quello di ridurre all'osso il ragionamento e provare a fare un montaggio che

spezzi la fluidità del ragionamento con degli inserti che sono di alleggerimento, ripetizione di una cosa o di un esempio – che però è lo strumento per risvegliare l’attenzione di chi mi ascolta e rimettermelo lì, pronto a seguirmi, perché altrimenti non ce la fa. Perché questa roba era complicata, era veramente tanto complicata. Sono arrivato al copione alle quattro e mezza del pomeriggio del giorno della prima : ho fatto un taglia-cuci con le fotocopie, ho incollato sul quaderno le parti che non avevo avuto il tempo di ricopiare, sulla base di quello che avevo fatto i giorni scorsi, cioè un mesetto di libri, di chiacchiere, di viaggetti, e una sintesi di una settimana di prove a voce alta. Era una cosa molto puntigliosa per cercare di avere davanti tutto quello che mi sembrava importante. All’inizio cercavo di non dimenticarmi niente e di non saltare dei passaggi di ragionamento, perché altrimenti le cose che hai messo giù diventano incomprensibili. La prima sera ero stupito del risultato di quello che succedeva perché io non sapevo neanche quanto sarebbe durato. In realtà sì, sapevo che sarebbe durata due ore ; però è una specie di lunghezza istintiva, due ore per un lavoro nuovo sono molte. Sono necessarie perché il lavoro è complicato, però è chiaro che se tu non sei forte su un lavoro nuovo, con due ore stai rischiando perché l’attenzione se ne va. Non potevo fare pause, questo lo sapevo, perché ci sono lavori su cui te la puoi fare, altri no. Se uno esce un attimo da quella cosa lì, dopo fa fatica a rientrare. Dalla seconda sera io sapevo che potevo cercare la musicalità : invece di lavorare sui dettagli, dovevo lavorare sullo spostamento dei pesi. E lì inizia un lavoro bellissimo, cioè decidi te, impili delle cose, per dargli l’andamento : ci sono delle parti mobili che puoi spostare e inizi a sentire dove vanno, dove trovano il loro posto.

Quindi è un lavoro di composizione che per me, alla fine, deve rispettare – tu l’hai scritto nella domanda – una struttura, io direi più che suonabile, cantabile. Quindi i pesi delle parole e dei linguaggi, e anche quelli tecnici, devono essere sottoposti allo stesso tipo di cantabilità, che poi diventa la possibilità di costruire un quadretto, o una serie di quadretti. Cioè non posso dire la parola « piano territoriale regionale di coordinamento » perché se gli architetti capiscono questa cosa, non può esserci perché non suona nessuna musica e quindi deve essere fatta in un altro modo. Il piano si chiama piano, perché se dici « piano », diventa una parola su cui si può giocare : piano piano, un piano che non si deve fare troppo piano, e così via. Le schegge derivano dal fatto che lavoro su un campo complicato, non su una storia. Quindi è come se io scomponessi... cioè è un po’ cubista dal punto di vista della composizione, perché io parto da un’impressione, poi ho bisogno di vedere quanta matematica c’è sotto. Come Galileo⁶⁶² che diceva : « come fanno i filosofi a parlare, ché non capiscono la lingua dei numeri e della geometria » – quella rivendicazione che c’è nel *Saggiatore*, il libro in cui si difende dagli attacchi che gli fanno e rimette in discussione la teoria copernicana. Quindi io che sono debole in matematica, in fisica, in logica e in filosofia – non mi piace né l’una né l’altra – mi ci vado a ficcare dentro quando mi serve. Ogni volta faccio il percorso di ripartire dallo studente. Però è una bella scusa per rileggere ciò che non avevi capito prima.

E.C. : I Suoi spettacoli presentano sempre una struttura complessa : non procedere in linea retta, sfondare i confini e non lasciarsi intrappolare in un genere. Questo si oppone decisamente alla facilità promossa da una certa scuola di pensiero attuale, all’immediatezza e alla concretezza che esige. Pasolini dice che scegliere la complessità, è proprio questo fare un teatro democratico, contro, appunto, la cultura di massa (qualificata di « terroristica,

⁶⁶² Galilée fait l’objet du spectacle *Itis Galileo*, créé précisément en 2010.

repressiva, stereotipata, disumana e quindi antidemocratica »⁶⁶³). *Questa complessità è una scelta deliberata nel Suo processo di creazione ?*

M. P. : Ma non può essere irreversibile. Perché per esempio in mezzo a questo devo fare *La macchina del capo*. E devo poter fare *La macchina del capo*. Se mi chiedessero di fare Goldoni, dovrei avere la semplicità di costruire il personaggio. Quando ho fatto tutto quel lavoro infernale sui libri, alla fine se vogliamo tradurlo in sintesi, due ore di spettacolo sono più o meno come un articolo di una rivista tipo *Linea d'ombra*⁶⁶⁴, cioè un po' di più di un quotidiano. Voglio dire che due ore non passano le trenta cartelle. E tu mi dici che stai un mese, due mesi sopra una cosa per fare trenta cartelle : è grottesco, è uno spreco, è mostruoso. Io non do niente di nuovo. Devo pensare così : spesso, quello che dico la gente non lo sa, ma questo non lo posso risolvere io con un corso accelerato, io faccio un'altra cosa. Non scrivo articoli, non mi cimento con la cultura e quello che faccio io non resta, perché io parlo e basta. L'oralità non ha cittadinanza nel dibattito, non trova interlocutori. Se io volessi porre questi ragionamenti come argomenti, dovrei scrivere, dovrei fare opere che in qualche modo vengono riconosciute dalla politica e dalla cultura. Il fatto che lo faccia come oralità le ridimensiona. E io credo che il problema non sia mio, per cui non voglio cambiare linguaggio : perché so che sono bravo a parlare, non a scrivere.

La forza di quello che faccio è proprio nel fatto che alla fine io riesco a mettere queste cose in un tempo che sembra lungo però che in realtà non lo è. Per me è abbastanza normale partire da trecento pagine, se so che alla fine devo parlare due ore, non mi spaventa questo. La grande arte di Cagliostro, la grande arte di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella era nella capacità che avevano di imparare dei libri a memoria. Per questo erano maghi per i loro contemporanei. Hanno sviluppato delle memotecniche personali di altissimo livello, che li portavano a digerire volumi e a esporli con competenza. Campavano di questo insegnando questa tecnica. A volte mi chiedono « Lei come fa a ricordare tutto quello ? » : io uso questa memoria come un muscolo, mi esercito su questo e sviluppo delle capacità di sintesi. Però non sono mago e non sono solo un talentuoso. Come individuo problematico che riflette in questo modo, le cose su cui rifletto sono condivise da persone che usano altri strumenti. Il dramma, come artista, è che questo non viene riconosciuto come lavoro intellettuale. Vengo riconosciuto come un fenomeno, fenomeno in grado di movimentare attenzione mediatica, di farsi ascoltare da un milione di persone, ecc. Ma al di là di questo, le cose che io pongo sono assolutamente sottovalutate, perché l'enfasi del nostro tempo è sempre su ciò che è mostruoso o fenomenale. Mentre credo che l'oralità sia necessaria anche nel tempo del linguaggio delle immagini, e non credo, te l'ho detto prima, che la scrittura – come la intendiamo adesso – sia il futuro. Cambierà, probabilmente non nella direzione che sto praticando io. Io sto praticando un sentiero antico ma alimentato da fonti contemporanee : è troppo facile, per certi versi, cimentarmi sulle arcadie, i poeti, il passato, i quadri bucolici, il rimpianto di un qualche cosa, la memoria, una serie di chiavi autoconsolatorie, che troveranno un mercato immenso, come il *vintage*. Bisogna porre le questioni della contemporaneità nel modo in cui sei capace di farlo. Io sono capace di farlo così.

⁶⁶³ « In realtà, pur mantenendo questo aspetto selettivo e quindi aristocratico, il *teatro di parola* è democratico per la sua stessa natura “difficile”, strettamente culturale. Infatti è sciocco confondere “cultura democratica” e “cultura di massa”. Il *teatro di parola* (e per questo io l'ho concepito, e cerco di attuarlo) si oppone in modo totale alla cultura di massa : che è terroristica, repressiva, stereotipata, disumana, essa sì, antidemocratica ». Pier Paolo Pasolini, « A teatro con Pasolini », in *Teatro*, cit., p. 350.

⁶⁶⁴ Revue fondée en 1983 par Goffredo Fofi.

A modo mio, ogni volta che mi ci metto, cerco di disegnare un arco con il racconto, non di restare alle schegge. *Miserabili* è fatto di schegge, è lo spettacolo con più schegge che abbia fatto perché la questione era più grande di me. Questo spettacolo che ho fatto adesso e che è sempre su una questione più grande di me, è il seguito di *Miserabili*. Ho scelto di non lavorare con i musicisti proprio perché non volevo cadere nella soluzione di alternare delle canzoni a dei ragionamenti ; avevo bisogno di provare ad articolare un ragionamento lungo per tornare a una cosa del tipo *Petrolchimico*. Però io sento che tutto questo non dialoga con le altre parti. Cioè la cultura è autoreferenziale come la politica e sceglie una specie di accademia di riferimento con la quale confrontarsi : è un'accademia fortemente gerarchizzata dove ci sono gli elzeviri, cioè gli articoli di fondo dei quotidiani, in particolare quelli della domenica. Ovviamente c'è una gerarchia precisa, il *Corriere della Sera*, la *Stampa*, il *Sole ventiquattrore*, la *Repubblica*, il *Foglio*... Negli ultimi tempi si mette il giornale il *Liberio* da una parte, il *Riformista* dall'altra, come tentativi di mettere giù degli argomenti. Poi ci sono degli argomenti che riguardano solo certe parti politiche. E poi ci sono delle parrocchie che coltivano delle cose. Tutto questo riguarda un'élite e un numero ristrettissimo di persone. Quello che faccio io, ogni volta che riesco a porre una questione, è che riesco a metterla davanti a gente che probabilmente non sta nemmeno a leggerle e viene a sentire me ... però ha una potenza di fuoco micidiale e lì c'è il rischio della demagogia. Quindi la complessità è un antidoto interno alla demagogia.

[...]

E.C. : Nei Suoi spettacoli, si procede per domande, non per certezze. Ad esempio ne I-TIGI, si procede veramente ponendo le domande, perché non si possono avere certezze. Anche quella è una scelta di difficoltà ?

*M. P. : Sì, però è una scelta radicalmente diversa da quella di Pasolini. Io faccio la scelta di Calvino. Perché Pasolini invece si accontenta di intuire, e da italiano e dialogicamente solido, sa che dietro c'è qualcosa che spiega tutto e quindi lui dice : « Io so, ma non ho le prove ». Per me quell'atteggiamento è un atteggiamento antistorico ; è un atteggiamento comprensibile, provocatorio ma troppo comodo. Molti processi di mafia, molti processi di terrorismo nel nostro paese non si sono conclusi perché i magistrati pensavano di avere trovato la chiave di volta per spiegare i collegamenti. C'è Licio Gelli dietro la strage di Bologna, no ? Per forza, mentre Ustica sarà un altro frammento, poi c'è anche la strage del 2 agosto, allora vuoi vedere che Ustica e il 2 agosto sono collegati insieme ? Prima si risolvono dettaglio per dettaglio, prova per prova, gli elementi di una storia. Ogni storia sta per sé, è una lezione di Brecht. Quindi non puoi procedere a leggere le storie come metafore di qualcos'altro. Ogni storia ha il diritto di essere capita fino in fondo. Una volta che l'hai capita, lo storico, non tu giudice, farà i collegamenti. Il giudice non può scrivere storia, è un delirio di onnipotenza. Allo stesso modo il teatro non può riscrivere a proprio piacimento. Sì, come forma d'arte ne ha il diritto, ma in un'epoca piena di revisionismi *d'antan*, di ricercatori che riscrivono in base a intuizioni, in cui le fonti non rappresentano nemmeno più un valore, ci sono libri di storia che non presentano più fonti ma altri libri di storia, e siamo al terzo o quarto livello. E ormai tutto questo è accettato. La pubblicistica dovrebbe rifiutare i libri costruiti in questo modo. O ti fai il culo sulle fonti, o non puoi riscrivere roba mescolata di seconda o terza mano. Io per esempio, sulle fonti, sono un fanatico, perché non sempre ho gli strumenti per andare a capirle : allora cerco la persona di mediazione che mi serve per entrare. Ma le fonti sono linguaggi straordinari. Il linguaggio degli atti processuali è un linguaggio*

straordinario, il linguaggio della ricerca scientifica è un linguaggio straordinario, il linguaggio dell'epistemologia della scienza è straordinario... Se io leggo Campanella, non mi piace. Ma se io parlo con uno che mi spiega le chiavi per entrare nel linguaggio di Campanella, forse riesco anche a leggere *La città del sole* ; perché se ho un approccio troppo scolastico, che faccio ? Vado a prendere quello che è stato scritto su Campanella e basta. Pure se non mi piace lo devo fare. Perché poi alla fine, una parte impercettibile di questo arriva al pubblico : ma questa è la differenza tra un travestimento e l'aver costruito una base su cui dai credibilità a quello che fai. Io so che do credibilità, però non posso campare di luci riflesse, la devo riappoggiare continuamente, sennò il passo dopo casco. E quindi il lavoro è lungo, maledizione, non c'è paragone tra il lavoro che fai per prepararti e quello che dici. Sono due mondi separati.

Però il procedere per domande giuste è un antidoto alla sicumera di un paese che procede per intuizioni ed è convinto di avere in tasca la risposta. Destra e sinistra si distinguono spesso per questo, perché la destra le domande non se le fa, e la sinistra ha già risposto prima di farsele. Molto spesso riconosco una persona di sinistra del mio paese perché articola il ragionamento in un modo involuto già come categorie ; mi sembrano dei dinosauri vaganti perché è finito il Novecento, occorrerebbe una leggerezza che non può venire da Pasolini, con tutto l'amore che c'ho, non può venire da quella scuola, da quell'intristimento, non può venire dalla generazione che ha passato la guerra, non può venire da chi ha sofferto discriminazioni così forti. Per questo io apprezzo molto Calvino, non perché lo contrappongo a Pasolini, ma perché in Calvino trovo continuamente sforzi di non fare solo l'italiano, cioè di allargarsi a una dimensione di domande, di cose che ne fanno un cittadino del mondo.

[...]

E.C. : Dal punto di vista della dimensione corporea, Lei è l'attore-narratore che recita più in assoluto con il corpo. Come lo usa ?

M. P. : Lo uso senza codificare i movimenti. La partitura delle azioni, dei movimenti segue la partitura musicale che ho in testa, la musicalità delle parole. Quindi non è che studio i movimenti al tavolino o che li trovo. In questo sono abbastanza tranquillo, perché avendo fatto, appunto come tu dici⁶⁶⁵, quel percorso di teatro nel quale la parola veniva dopo, avendo fatto dai trampoli alla commedia dell'arte, alle capriole, queste cose lì, so l'importanza che hanno le partiture delle azioni fisiche. E so che nella teoria di Stanislavski, la parola è il prolungamento di un'azione fisica. Io so che l'emissione della voce e la forza dello sguardo sono legati alla spina dorsale. So che nell'Oriente ci si abbassa per cercare delle energie invece di salire sulle punte, come nella tradizione dell'Occidente. Conosco i principi antropologici e li ho praticati, ma non ho scelto una forma. A differenza di un attore orientale, di un danzatore classico o di un musicista che sta dentro a un linguaggio codificato, io codifico quello che dico, ma non... quella è un'improvvisazione controllata, sulla base di un repertorio. È chiaro che io non posso più fare la capriola senza strapparmi, perché il corpo si è indurito. Però l'equilibrio, gli elementi della sintassi del movimento ci sono e usarli è provocatorio. Un attore è un corpo che parla, è semplicemente la differenza, io lo so, tra me e un giornalista del telegiornale. Quando qualcuno mi vede in televisione e mi dice « Ah, Lei è

⁶⁶⁵ Paolini fait référence à sa lecture préalable des questions, qui lui avaient été envoyées avant l'interview. L'une d'elles évoquait le début de sa carrière, sa formation d'acteur et en particulier ses prestations en tant que masque de la Commedia dell'Arte.

quel giornalista che ha fatto il *Vajont* », io so la differenza : cioè io sono un corpo che parla, lui è un mezzo busto, anche se va in palestra. Quindi non devo esibire gli attributi, ma so che nella Commedia dell'Arte ci si metteva un fallo davanti, e so che il corpo è provocatorio. Io uso tutta la forza di provocazione del corpo in modo completamente diverso da quello che è lo stile con il quale viene oggi usato. Io non modello il mio corpo in palestra, non controllo che abbia quell'*appeal*, non sono preoccupato di *restyling*. Ma, per esempio, se devo parlare di lavoro devo sapere come si appoggia il corpo per fare quella cosa. L'attore è un corpo antico fondato sul lavoro, il suo e quello degli altri, avevo detto, a mo' di definizione... Quindi mi piace questa idea di corpi astratti, dove restano i segni di quello che ci hai messo tu ma anche di quello che stai provando a fare. Io non mi iscrivo in palestra – né mi iscrivo né mi scrivo nel senso che non do una forma da palestra – però il corpo prende la forma di tutto quello che hai fatto.

[...]

E.C. : Vorrei che mi parlasse del Veneto, di questo Veneto-mondo e il collegamento appunto tra il Veneto e l'identità italiana.

M. P. : Devi mettere in un piatto quello che si studia e in un piatto quello che si compra, e pensare che tu sei un po' tutte e due le cose. Se il paesaggio è natura fecondata dalla cultura, secondo la definizione dei classici, l'identità oggi è una serie di strati, più o meno sedimentati, alcuni cominciati un po' prima di te, e su cui c'è stata una colata di cemento. Guarda il paesaggio : i segni di quel che c'era prima ci sono ancora, non è che sono scomparsi. Solo che non li leggi perché la forma delle cose di adesso è aggressiva, e noi siamo così : l'identità, quella cosa sotto gli strati, ci sta. Però la cosa che ci è arrivata sopra è aggressiva. Pasolini diceva che la parola che ha unito l'Italia è « frigorifero ». Quindi non è più Firenze ma è Milano, così sintetizzava la modernità. Oggi non esiste un angolo del pianeta che non sia sedimentato a *target*. Per cui non esiste una provincia. Il concetto di provincia è un concetto per così dire di sudditanza che non ha più senso in un mercato globale : la provincia è stata promossa. Mi ricordo che prima, per trovare un negozio di un certo livello, dovevi andare nel centro della città. Oggi no, oggi devi uscire dalla città, è lì che è l'offerta, che si moltiplica. Quindi è stata promossa in serie A. Cosa sono gli *outlet* ? Sono i vestiti e le scarpe delle dive. Il campo di soia che fino all'anno scorso produceva cimici adesso è promosso a terminal di una cosa che arriva a Dolce e Gabbana. Se Dolce e Gabbana ha pensato di venire a vendere la roba nel mio campo di soia, non sono più provincia. Allora diventa un po' retorico continuare a volere dare un significato forte a quegli strati, a quelle cose, all'identità e quindi anche all'identità regionale, provinciale. Se si ragiona in termini di società e di mercato, quelle cose possono rappresentare una specie di elemento folklorico del qual tenere conto in certe occasioni : in campagne elettorali o come meccanismi di compensazione di altro. Ma non hanno peso reale. Non hanno peso reale tranne quando, appunto, le si usa retoricamente per riorganizzare il mercato, perché il federalismo oggi nel nostro paese non è altro che una riorganizzazione del mercato, dell'economia, degli enti locali : non nasce da altre ragioni, se non quella di dividere i soldi il meno possibile. E comunque dà una reiterata sfiducia, fondata, sulla capacità dello Stato centrale di riuscire a sentire la voce di chi è lontano. Per cui la scarsa efficienza della macchina pubblica italiana, leggendaria e paradossale, la sua lentezza e il suo costo sembrano guadagnare da un accorciamento del percorso. Ma tendenzialmente le macchine amministrative replicate in sede locale non hanno mai dimostrato di essere molto più efficienti di quella più grande. Però, al di là di questa semplificazione, come dire ? C'è un

dato economico che è talmente più forte – nel condizionare la politica – del dato culturale, che parlare di identità e parlare di territorio rischia di essere discorsi velleitari o categorie dello spirito. Ma è evidente che nel dire questo, io non mi rassegnò.

Dopodiché penso che circoscrivere l'oggetto dell'attenzione sia un modo più efficace per parlare di quello che sai, e non parlare per sentito dire, ecco. Quindi circoscrivere a un ambito linguistico, a un'identità amministrativa, all'esperienza che tu hai di pratica del territorio – cioè quello che faccio – parlare di *my own town* sicuramente aiuta perché, è chiaro, io parlo senza usare la proprietà di linguaggio di un attore dell'accademia, senza camuffare la provenienza territoriale, e anzi, facendo la stessa cosa che fanno i Napoletani, Troisi. Metto lì le radici per dire : guarda, io parlo così perché sono di qua e quello che sto dicendo vale di qua. È come quando Moni Ovadia usa le sue radici yiddish ; noi ce la prendiamo adosso, questa cosa di qua, per poi dire le cose che pensiamo noi. Semplicemente credo sia un modo di dire : io sono fatto a strati, sotto ci sta pure quello e questo mi fa un po' più grosso, un po' più solido, un po' meno *froufrou*. Io mi armo di questo, quindi il territorio è una cosa che decido di indossare, è come l'armatura medievale, me la metto se mi serve.

E.C. : E allo stesso momento c'è sempre la voglia di andare a conoscere, prendere altri punti di vista ?

M. P. : Sì, sì, è quello. Non è un alibi, è *my own town*. Per esempio quello che sto raccontando adesso del Veneto non sta in nessun libro, l'ho capito io. Penso alla lezione di Kapuściński⁶⁶⁶, il più grande degli inviati speciali, che quando sente crollare l'impero russo, lui, polacco che ha subito da polacco il comunismo imposto da Mosca, decide di riattraversare la Russia, prendere la Transiberiana per andare in Cina nel momento in cui sta cadendo il comunismo. È stato tanti anni in Russia, deve scrivere di quello, ma per scrivere, non può essere fisicamente in nessun altro posto che lì. Però ogni volta che ci torni fai cortocircuito con le volte precedenti. E poi lui racconta come si torna, spiega la tecnica dell'inviato speciale, spiega come ci si rapporta con le persone. Dice : « Qualsiasi cosa io faccia là, io devo capire entro i primi tre giorni. Se entro tre giorni non ho capito tutto, vuol dire che ho perso tempo ». Il giornalista ha una missione con il tempo contato, quindi deve sintetizzare.

Quando ho cominciato con *Bestiario veneto*, ho inserito una spina ; adesso ci sono tornato, ed erano passati dieci anni, in realtà dodici : quindi è cambiato tutto. Adesso era il momento di tornare : trovo eccitante tornarci dentro ma è proprio un tornare. Non è che io sono andato a vivere da un'altra parte, però non ho sempre mantenuto lo stesso livello di attenzione sulle cose. Non perché io me ne fotto, ma perché è umano. Però, ci torno con la logica e con lo sguardo di inviato, e mi accorgo che funziona, che... sì, che non è inutile, anzi. Certo, potrei assolutamente farlo in Lombardia, o a Napoli pur non essendo lombardo o napoletano. Basta andarci la prima volta da inviato speciale. Non è che perché non sono ebreo non posso parlare di ebrei ; a me, di *politically correct*, non me ne frega niente. Semplicemente avendo mille suggestioni e distrazioni, è abbastanza improbabile che io me ne vada a occuparmi della Lombardia. Perché magari nel frattempo, ho altri cento storie e argomenti. Mentre è più comprensibile che io mi occupi di Veneto, è meno scandaloso. Ma è chiaro che parlando del Veneto io parlo a nuora perché suocera intenda, cioè parlo del mio paese. Io ti racconto questo come per stupirti di come vivono lì, ma tu dici : « Però anche noi... ». Più è largo, più è superficiale, più stringi, più puoi scavare, per cui il Veneto non va bene, è troppo largo. Dovresti andare a storie più strette. Ad esempio nell'ultimo lavoro, c'è

⁶⁶⁶ Ryszard Kapuscinski (1932-2007).

MOSE⁶⁶⁷ dentro, c'è la storia del Passante⁶⁶⁸, c'è la storia del consumo della terra, dell'acqua. Ognuna di queste avrebbe meritato di essere raccontata precisamente. Ma ho pensato che c'era una massa d'urto che derivava da queste cose messe lì una accanto all'altra, e che dava una percezione d'insieme che sfugge non solo alle persone – che leggono queste cose sul giornale e le hanno già dimenticate perché sono quelle più noiose : se non ti passa per il giardino di casa, una cosa non ti riguarda –, ma anche a quelli che tecnicamente sono dentro, che non si fanno un quadro. Ho provato a raccontare che cos'è il futuro, sulla base di questi piani. E la sintesi è che siamo davanti a un mondo nel quale saremo padroni a casa nostra, come vuole la retorica della Lega e gli slogan. Ma come usciamo dalla porta di casa, tutto il resto è in affitto. Saremo sempre più servitù di passaggio in nude proprietà ; questa è la rappresentazione sociale dell'ultimo spettacolo. Naturalmente, detto così, non significa niente, bisogna appoggiarlo su delle cose e raccontarlo in maniera articolata. Però è interessante, perché sono parole semplici : « nuda proprietà » indica una condizione che è quella degli anziani che stanno negli appartamenti già ceduti alle società immobiliari. Finché vivono restano dentro, hanno già avuto i soldi, e dopo di loro la casa... se ne fregano di chi viene dopo. Non hanno nessuno, oppure hanno cattivi rapporti con i figli. In ogni caso è un contratto a vita : finché sono in vita, la cosa è così, poi non m'interessa. « Servitù di passaggio » si capisce : sono padrone a casa mia, però qualcuno ha il diritto di passarci sopra. Sono nozioni elementari che chiunque capisce, anche per esperienza personale, che poi servono o non servono a spiegare una dimensione più ampia.

Da questo punto di vista io sto cercando di capire anche gli elementi di grandezza che ci sono dentro la politica, dentro le visioni. Perché non sono d'accordo con quelli che dicono no a tutto. Non sono convinto che la soluzione sia nei comitati, sono anche convinto che, culturalmente, una generazione che cresce dicendo di no, poi tanto le cose le fanno lo stesso, è una generazione di frustrati. Quindi o impari a capire perché bisogna fare certe cose, a scegliere e a batterti fino in fondo per impedire che si facciano quelle che sono sbagliate, oppure non puoi, in salotto di casa, appenderti una serie di no, che poi sono dei sì. Che razza di idea hai della tua vita se tutte le cose contro cui lotti poi alla fine si fanno ? Sei uno che non tira mai un bilancio ! Questa è la rappresentazione di una generazione che in questo modo pensa di essere di sinistra. A me fa paura una generazione che felicemente non pensa a niente perché è di destra come nel mondo in cui sta vivendo. Perché le cose, prima di trovare una soluzione politica, devono appoggiare le ragioni di questa soluzione su qualcos'altro, che si chiama cultura.

Non mi piace sintetizzare l'argomento di uno spettacolo così, in un'intervista, perché lo spettacolo prende il suo tempo, e qua diventa una spiegazione non facile. Però, quello che stavo provando a dire è che, davanti al problema della colata di cemento sul paesaggio – che è come la colata su ognuno di noi, sull'identità, questa cosa che è arrivata in poco tempo – la mia regione reagisce dichiarando di voler ricostruire la bellezza e di ridisegnare la marmellata di un territorio indistinto con dei segni-chiave forti. E questi segni-chiave forti sono grandi opere, che vogliono fare molto bene e non nascondere più dietro muri, ecc. Non ci sono i soldi per farle, ma bisogna farle Perché ? perché bisogna. E quindi i soldi si trovano facendo entrare società e multinazionali. Nessuno viene a costruire più una fabbrica in un paese civile ; adesso la fabbrica si va a fare in Romania, classificato paese subcivile, oppure in Cina, cioè dove

⁶⁶⁷ MOSE est le nom du grand projet de construction de digues commencé en 2003 pour protéger la lagune et Venise des grandes marées.

⁶⁶⁸ Le *Passante di Mestre* est un segment d'autoroute permettant de contourner la ville de Mestre. Il a été ouvert en 2009.

conviene. Però conviene che qui nel nostro paese si portino soldi per fare strade, ospedali – sì, ospedali a pagamento – cimiteri, università ; ma non università normali : *outlet* di università ; non ospedali normali : *outlet* di ospedali, cioè di lusso, roba di mercato, autostrade bellissime e quindi con costi che si pagheranno per tantissimi anni. Tutto questo mettendosi sopra a come era scritto prima il territorio, ché ci sono già gli ospedali da loro, sono pubblici, piccoli, medi. Gli *outlet* di ospedale sono come il San Raffaele di Milano. E gli *outlet* di università sono modelli che attirano flussi e che sono città della ricerca, ma sempre agganciati a giganteschi parchi commerciali o a nuovi sbocchi economici che sono i parchi tecnologici, con la spettacolarizzazione di quelle cose, come Torino e i suoi eventi. Nel ridisegnare tutto questo, in un territorio come quello di marmellata o di cemento, si cerca di nobilitare tutto con un più grande progetto di bellezza e di trovare il denaro in queste forme molto originali.

La sintesi di questo, per me, è che quest'ideale di bellezza non è molto diverso dal *lifting*. E questo è un problema culturale : cioè c'è una bellezza che è quella che nasce dalle esperienze di chi coltiva, di chi fa crescere, di chi inserisce nel tempo degli elementi, e c'è l'idea del « ti faccio nuovo ». E sono due idee di bellezza diverse rispetto al paesaggio, ed è un problema culturale. Allo stesso modo, davanti a un problema che può essere quello delle infrastrutture, ecc., se tu hai un problema di soldi, devi decidere se queste cose sono proprio necessarie da fare : magari ne devi fare qualcuna e qualcun'altra la rinvi, oppure tiri avanti con quello che c'hai. Anche questa è una scelta culturale. Se dici : « Sarebbe bello fare il ponte sullo stretto di Messina », bene se te lo puoi permettere ; e se fai il ponte, cosa non fai ? È il piatto della bilancia. Per cui esiste una cultura delle occasioni che nascono dai problemi, dalle domande giuste. Ti poni le domande per trovare le soluzioni. E alcune delle soluzioni sono delle occasioni per qualcuno, quelli che hanno del denaro da spendere. Questo fa girare il mercato, questo mette in relazione la politica con l'economia. Questo muove, apre, smuove e allora si campa su questo.

A casa mia, c'è un'altra maniera di chiamare le occasioni : svendite. Questo è un problema culturale. Se per risolvere dei problemi io devo organizzare delle svendite, è chiaro che sto dando via qualcosa a poco. La differenza fra una svendita e una soluzione, prima che politica, è culturale. Cioè : bisogna riconoscere le svendite. Ma tutto appare giustificato, siamo dentro una logica esclusivamente economica, tutto appare logico. Perché ? Perché per muovere il mercato si fa così. Davanti a delle cose nuove, gli strumenti della politica appaiono spesso lenti, e le persone che dovrebbero essere chiamate a decidere, purtroppo si ritrovano a non capire fino in fondo cosa sta succedendo, men che meno noi. E quando lo capiamo, che le cose sono molto avanti, sono già fatte, a volte ragionare su un territorio ristretto permette di potere immaginare meglio le conseguenze e lo sviluppo senza demonizzare, ma mettendo sul piatto della bilancia le alternative. Da qui appunto la questione di dove uno si deve fermare. Almeno per quanto mi riguarda, un attore non può decidere qual è la soluzione. L'oralità serve a rendere *pop* certe cose complicate. Dopodiché, comunque, del proprio destino uno si deve prendere in carico senza dare delega. Questa è la differenza : cioè non credo che sia scaricarsi la coscienza. Però io preferisco non trasportare nel piano della politica diretta. Mi fermo fino a lì. C'è chi, in Italia, è dentro, e sceglie di fare il passaggio successivo ed è assolutamente rispettabile. Puoi non essere d'accordo con quello che fa, ma è assolutamente rispettabile. Dipende dal carattere, forse, da mille cose, ma io non amo quella strada.

E.C. : In ogni spettacolo, anche nei più seri, ci sono dei momenti in cui si ride. Lei ha una capacità evidente per provocare il riso mettendoci il tono e la faccia giusta. E potrebbe

approfittare di questa capacità per fare appunto il battutista, però c'è sempre un limite. Come va gestita questa dimensione comica con gli argomenti di cui tratta ?

M. P. : Beh, io ho fatto il clown, all'inizio. E continuo a pensare... è bello il « riso », perché un conto è il riso, un conto è la risata. Però, senza fare i sofisti, lo dicevamo, lo spettacolo di stasera⁶⁶⁹ cerca il riso.

E.C. : Sì, ma il riso è sempre presente, anche nelle cose più impegnative.

M. P. : Ma sì, perché dieta solo pasta sarebbe un disastro... ma è vero, la pasta è una risata. Comunque sia, il riso in teoria sveglia. Mi sarebbe piaciuto fare solo questo, poi mi sono messo a fare anche altro quando ho lavorato sul *Vajont*. È stato un po' contro natura. Io non credevo che avrei fatto quelle cose. Dicevo all'epoca : sono un comico, costretto a raccontare tragedie dalla storia del suo paese. Però il mio istinto va in quella direzione lì. D'altra parte, io non ho turbamenti adolescenziali, non sono un poeta maledetto in preda all'alcol, non mi drogo : siamo persone che, finito lo spettacolo, se ne vanno per i cazzi loro, staccano. Non credo che sia una scelta, ma che corrisponda a un approccio alla vita. Non è che uno riesce ad essere leggero, sempre, però fa bene anche a me, trovare la leggerezza, probabilmente una tendenza alla retorica ce l'avrei e allora la esorcizzo un po' così, cerc[o] di non pigliar[mi] sul serio... Guarda, il fare oralità, da questo punto di vista, è una botta sui denti continua perché puoi dire quello che vuoi, però comunque sia, sei sempre solo un attore che parla. Quindi sei ridimensionato dal contesto in cui operi. Puoi anche dire : bellina, come mi è venuta bene questa cosa, tanto uno dice (*geste du dos de la main sous le menton*). Comunque è gratificante, tutto ciò... Hai delle giovani fanciulle che fanno la tesi su queste cose... Poi, *en français c'est tout autre chose*.

⁶⁶⁹ *La macchina del capo.*

CHAPITRE 6. LA LANGUE TRAVERSANTE D'ASCANIO CELESTINI

Les spectacles théâtraux d'Ascanio Celestini, qualifiés désormais systématiquement de « performance » par de nombreux critiques en Italie, tant ils sont liés à la poétique corporelle et vocale de l'acteur, ont montré la capacité de cet artiste romain à inventer une narration en scène fondée sur une maîtrise du corps et du langage toute personnelle. Connu à l'échelle nationale grâce à la grande mobilité de ses spectacles qu'il a représentés dans toute l'Italie, mais aussi à travers ses interventions à la télévision, Ascanio Celestini a été traduit et ses pièces également réadaptées dans plusieurs pays d'Europe. La simplicité de sa mise (bien qu'une barbiche pointue le distingue au premier coup d'oeil), une certaine proximité avec le public ont œuvré à la popularité de ces histoires de périphéries romaines, d'ouvriers d'usine et de travailleurs précaires qui font écho dans la mémoire et dans l'expérience de beaucoup d'Italiens. Ascanio Celestini est un artiste de terrain qui effectue lui-même ses recherches préparatoires en recueillant la parole de ceux qui ont été témoins, matière première qu'il retravaille ensuite à travers une perspective rigoureusement anti-historique. Les thèmes qui l'intéressent changent vite et sa production aussi, ainsi que sa langue : son travail sur l'oralité s'est d'abord appuyé sur le potentiel offert par la dialectalité romaine, pour ensuite se tourner vers la pratique d'une langue actuelle plus nationale, qui s'intéresse notamment à la violence en puissance qu'elle véhicule. Sa réflexion en constante évolution ne cesse de repenser la façon de se rapporter à un monde où la parole est l'un des principaux instruments du pouvoir et où la narration est sans arrêt manipulée à des fins décérébrantes.

1. Celestini et le « quasi-genere »⁶⁷⁰ du théâtre de narration

Ascanio Celestini naît en 1972 à Rome et commence à se produire sur scène dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix. Son jeu d'acteur tout en retenue, le

⁶⁷⁰ Ascanio Celestini, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 6.

minimalisme de l'apparat scénique qu'il utilise et surtout le genre narratif de sa parole ont fait en sorte qu'il a rapidement été répertorié dans la catégorie du théâtre de narration.

1.1. Deuxième génération et limites du théâtre de narration

Rapidement, la distinction est faite entre la première génération des acteurs-narrateurs (Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini) et la seconde (Ascanio Celestini, Pierpaolo Piluddu, Davide Enia, Mario Perrotta). La forte tension civile⁶⁷¹ de la première génération deviendrait moindre dans la seconde, davantage encline à retrouver des modalités de narration plus archaïques (comme le *cunto* sicilien chez Davide Enia ou le conte populaire chez Celestini)⁶⁷². On note également que, de phénomène né dans l'Italie septentrionale, au contact d'une histoire industrielle dense et qui a modelé cultures et paysages, la modalité narrative dans le genre dramatique s'exporte chez des acteurs natifs de l'Italie méridionale, qui ont connu une autre Italie géographique et historique. Chez ces acteurs-narrateurs du centre et du sud, si la période prise en considération reste les soixante-dix dernières années, ce sont davantage des histoires individuelles, à l'intérieur du noyau familial, qui sont racontées. Elles mettent en scène des personnes proches (les pères, les grands-pères) ayant vécu des événements de portée nationale ou internationale mais perçus à travers leur point de vue nécessairement limité et qui illustrent en quelque sorte le quotidien d'une humanité humble en situation de conflit historique. La dimension autobiographique devient indirecte, car les acteurs n'ont pas vécu l'époque qu'ils rapportent et le récit prend une dimension fabuleuse plus importante.

Cette seconde génération est aussi davantage consciente des risques que court un genre qui a maintenant plus de vingt-cinq ans : celui d'être pris pour une forme d'information citoyenne qui donnerait bonne conscience⁶⁷³, ou encore le risque de tomber dans un discours

⁶⁷¹ Cet adjectif apparaît pour la première fois dans le sous-titre du spectacle de Marco Paolini diffusé sur la Rai en 1997 : *Vajont 9 ottobre '63 : orazione civile*.

⁶⁷² Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit, p. 64.

⁶⁷³ Enia relève ce malentendu qui pèse sur les attentes du public de théâtre de narration qui, en dépit de tout, reste une parole théâtrale, artistique et non un discours de professionnel de l'information : « Per me, dunque, la parabola discendente del teatro di narrazione non è dovuta al successo in sè, ma al fatto che a questo teatro è stato attribuito, suo malgrado, il compito di acquietare le coscienze, di agire insomma come una specie di morfina morale : non preoccupatevi più di tanto, tutti questi guasti, tutte queste tragedie verranno raccontate, e voi potrete conoscere, quasi scientificamente, le ferite della nostra società andando ad ascoltare uno spettacolo di teatro. [...] Ciò che per me non va è che il teatro di narrazione è diventato un genere di teatro codificato e socialmente rassicurante ». Davide Enia, « La narrazione e le sue ombre. Conversazione con Davide Enia » (par Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia*, dicembre 2005, n.2, p. 5.

moraliste, facile⁶⁷⁴, une mémoire consolatoire où les coupables seraient désignés dans un consensus général et indolore. Cette prise de conscience est la même qui a conduit les acteurs-narrateurs, y compris de la première génération, à diversifier leurs expressions théâtrales et à ne pas rester prisonniers d'une forme de dramaturgie solitaire⁶⁷⁵. L'introduction d'un accompagnement musical durant les spectacles de narration est aussi une pratique diffuse et amène le récit à évoluer vers une forme chantée : l'hypothèse que le théâtre de narration dans sa dimension civile est une forme de plus en plus difficile à pratiquer peut être émise et le recours à d'autres genres et tons théâtraux apparaît dès lors parmi les solutions les plus souvent envisagées. Le cas de l'anniversaire des cent cinquante ans de l'Unité est éloquent : outre les mises en scène de Baliani, il faut signaler le cas de Daniele Timpano, qui crée deux ans avant l'anniversaire *Risorgimento pop* (2009), un spectacle où la parodie vise à la fois les formes de commémoration de l'événement et vise aussi le théâtre de narration civile lui-même. Timpano et son acolyte Marco Andreoli jouent en présence du cadavre momifié de Mazzini qui reflèterait ainsi ce qu'est devenue son utopie de République unifiée.

Tre furono i motivi che ci spinsero a realizzare uno spettacolo sul Risorgimento ! (Si *siedono entrambi, sempre ai lati opposti del proscenio*). Primo motivo : ricordare all'Italia e agli italiani molti dei suoi valorosi patrioti che lasciarono la vita sui campi di battaglia combattendo per essa, per l'Italia, e sopperire così alla totale assenza, nel popolo italiano, di una qualunque memoria storica relativa al processo risorgimentale, come alla più elementare storia patria, offrendo a tutti gli italiani – a tutti e specialmente ai giovani – la possibilità di riscoprire dei modelli culturali validi, colmando finalmente – grazie a noi e grazie alla potenza persuasiva e pervasiva del teatro – lo spaventoso vuoto morale e civile che da sempre è la tara ereditaria di questo paese. Perché un paese senza memoria è un paese senza futuro ! [...]

Terzo motivo... e ultimo... (*con un sospiro, togliendosi gli occhiali*)
Campare infine un po' anche noi col nostro guadagno precario di teatranti, vendendo lo spettacolo nella ricorrenza dei 150 anni dall'unità d'Italia. [...]

⁶⁷⁴ Simone Soriani, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 6.

⁶⁷⁵ Ainsi Marco Baliani travaille beaucoup comme metteur en scène : citons en particulier *Pinocchio nero*, création faite avec les enfants de Nairobi (2004) et le projet « Fratelli di Storia », constitué de *Piazza d'Italia* et de *La repubblica di un solo giorno* (2009 et 2010) à l'occasion de l'anniversaire de l'Unité. De même Davide Enia avec *Scanna*, pièce qui reçoit le Premio Tondelli en 2003 : Enia en assure la mise en scène, mais n'y joue pas. Laura Curino sait s'entourer d'autres actrices pour ses pièces : *Adriano Olivetti* (1998), qui fait pendant à *Olivetti. Camillo : alle radici di un sogno*, est interprété par Laura Curino accompagnée de Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, avec qui elle collabore régulièrement. Paolini et Celestini ont participé ou réalisé des films : Paolini a en particulier joué dans le film *Io sono lì*, d'Andrea Segre (2011) sur l'immigration chinoise à Chioggia. Celestini a réalisé et joué dans *La pecora nera* en 2010, tiré de sa pièce homonyme ; il a également un rôle dans *Mio fratello è figlio unico*, film de 2007 de Daniele Luchetti et a enregistré deux disques de chansons (*Parole sante*, 2007 ; *Canzoni impopolari*, 2009).

Potevamo anche propinarvi un monologo palloso. Ma non l'abbiamo fatto. E dite grazie, no ?⁶⁷⁶

Dans la dramaturgie de Timpano, les tons narratifs « engagés » apparaissent donc comme désormais obsolètes.

Le théâtre de Celestini prend appui sur les acquis de la génération précédente et en particulier sur les narrations de Marco Paolini. L'intérêt pour le concept de mémoire, de passage de celle-ci, mais aussi l'importance de « chiamarsi dentro », pour reprendre une expression de Paolini lui-même, sont des fils rouges pour sa réflexion. Dans un entretien réalisé par Celestini où il interroge Paolini⁶⁷⁷, il apparaît que c'est la même volonté de refus de la commémoration, de l'archivage et encadrement de la mémoire qui anime les deux artistes. Cependant, la facilité du consensus que contient en substance tout spectacle à vocation civile est une préoccupation constante pour Ascanio Celestini qui a cherché assez rapidement à substituer la gravité de ton induite par certaines thématiques avec un traitement par la légèreté. Le fil chronologique des événements se dissout dans la densité d'affabulations rapides et qui glissent constamment dans l'invention et le fantasme des personnages narrateurs. À l'inverse du théâtre de la génération précédente, l'acteur se sert de figures-destinataires pour construire une situation d'énonciation qui ne prend plus directement les spectateurs à témoin. Enfin, le déploiement de la parole dans le temps se fait également plus concis : la durée record du récit du Vajont (plus de trois heures) est une performance qui pourrait et pourra difficilement être reproduite. Celestini table sur des spectacles plus courts, où le développement de la diégèse échappe davantage à l'implacable mécanisme des chaînes causales. Sa pratique théâtrale montre donc comment l'affabulation de l'acteur-narrateur a évolué vers une plus grande complexité de l'énonciation.

1.2. Parcours théâtral

Un nombre toujours croissant d'ouvrages a été consacré à Ascanio Celestini qui, par ailleurs, n'est pas avare d'entretiens accordés à la presse théâtrale et non spécialisée. Suit ici une brève notice biographique qui reprend beaucoup d'éléments délivrés dans ces écrits.

⁶⁷⁶ Daniele Timpano, *Risorgimento pop*, in *Storia cadaverica d'Italia*, Roma, Titivillus, 2012, p. 50-51.

⁶⁷⁷ « Ascanio Celestini a colloquio con... Marco Paolini », *Atti & sipari. Semestrare di teatro e spettacolo*, aprile 2010, n.6, p. 19-21.

Ascanio Celestini naît à Rome et grandit dans le quartier périurbain de Morena, au sud-est de la ville, au-delà du grand raccord annulaire et entre la via Tuscolana et la via Appia nuova. Son père est restaurateur de meubles et sa mère coiffeuse. Ses parents sont originaires eux-aussi de la même zone. Ces deux faisceaux de détails biographiques dont Celestini n'a jamais fait mystère – l'ascendance familiale d'une part et l'ancrage géographique d'autre part – sont des éléments fondateurs pour la construction des récits et pour la construction du statut de Celestini-narrateur : ce sont par ailleurs les deux seules composantes qui ressortent dans la présentation autobiographique de l'acteur sur son site internet⁶⁷⁸.

Pas du tout intéressé par le théâtre dans un premier temps, Celestini est amené par ses études de Lettres Modernes à suivre un cours d'histoire des traditions populaires pour lequel il doit rédiger un petit mémoire et il décide d'enregistrer puis d'étudier les histoires de sorcières que lui raconte sa grand-mère maternelle. De cette expérience, il retire au moins deux acquis fondamentaux : le premier est l'initiation à la pratique de l'enregistrement sonore direct de récits oraux provenant de traditions culturelles populaires, racontés par les témoins de cette culture ; le deuxième étant que ce n'est pas la véracité du récit qui importe – peu importe qu'il soit vrai ou non – mais la véracité du besoin de le raconter⁶⁷⁹. Celestini commence à fréquenter l'Université de la Sapienza puis à y faire du théâtre. Plutôt que d'intégrer une académie d'art dramatique, il préfère continuer à suivre des laboratoires, dont un avec Perla Peragallo et qui lui laisse un souvenir mitigé. L'expérience théâtrale se concrétise réellement avec sa période au Teatro Agricolo O del Montevaso, en Toscane, où il rencontre entre autres

⁶⁷⁸ « Mi chiamo Ascanio Celestini./figlio di Gaetano Celestini e Comin Piera./Mio padre rimette a posto i mobili, mobili vecchi o antichi/è nato al Quadraro e da ragazzino l'hanno portato a lavorare sotto padrone/in bottega a San Lorenzo./Mia madre è di Tor Pignattara, da giovane faceva la parrucchiera/da uno che aveva tagliato i capelli al re d'Italia/e a quel tempo ballava il liscio./Quando s'è sposata con mio padre ha smesso di ballare./Quando sono nato io ha smesso di fare la parrucchiera./Mio nonno paterno faceva il carrettiere a Trastevere./Con l'incidente è rimasto grande invalido del lavoro./è andato a lavorare al cinema Iris a Porta Pia./La mattina faceva le pulizie, pomeriggio e sera faceva la maschera./la notte faceva il guardiano./Sua moglie si chiamava Agnese, è nata a Bedero./Io mi ricordo che si costruiva le scarpe coi guanti vecchi./Mio nonno materno si chiamava Giovanni e faceva il boscaiolo con Primo Carnera./Mia nonna materna è nata ad Anguillara Sabazia e si chiamava Marianna./La sorella, Fenisia, levava le fatture e lei raccontava storie di streghe ». Ascanio Celestini, sur son site officiel www.ascanioclestini.it (<http://www.ascanioclestini.it/biografia/>, consulté le 21/03/2014).

⁶⁷⁹ « Così sono andato a registrare proprio mia nonna Marianna. [...] Raccontava storie di magia come se fossero fatti realmente accaduti e le raccontava davanti alle altre donne della famiglia. [...] E lì ho cominciato a pensare che la "verità" di quelle storie non consisteva nella verità dei fatti narrati, ma nel bisogno di raccontarle. Era vero il "bisogno" e non la storia ». Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, cit. p. 20.

Gaetano Ventriglia, acteur de Foggia, avec lequel il crée son premier spectacle significatif, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini* (1998).

Puis vient *Cecafumo*, un spectacle itinérant facilement transportable où Celestini est accompagné de deux amis musiciens (Gianluca Zammarelli et Matteo D'Agostino) et où il puise dans un riche répertoire de récits, dont certains réapparaissent dans les créations successives et dont l'ordre est modifiable à chaque fois⁶⁸⁰. Puis Celestini crée une première trilogie où il joue seul, *Milleuno* (1998-2000), composée de *Baccalà* « più legato alla fiaba, alla leggenda », *Vita morte e miracoli*, « un lavoro su quella parte della letteratura che si occupa maggiormente del rito » et *La fine del mondo* « una storia forse più personale, una "storia di vita" »⁶⁸¹ où sa méthode de travail, basée sur l'enregistrement de la parole de personnes ordinaires, souvent âgées, commence à s'affirmer. C'est avec ce dernier spectacle qu'il se fait remarquer par Mario Martone, alors directeur du Teatro di Roma, qui avance son nom lorsqu'Alessandro Portelli, professeur à la Sapienza de littérature anglo-américaine, auteur du livre *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*⁶⁸² sur le massacre des Fosses Ardéatines à Rome en 1944, cherche à faire mettre en scène une adaptation de son livre.

Une nouvelle étape commence alors dans le parcours de Celestini. Celui-ci découvre que sa méthode d'enregistrement de témoignages est précisément celle que pratique Portelli pour ses travaux universitaires et qu'il en a collecté plus d'une centaine autour de cet événement. Celestini retravaille les témoignages, les sélectionne, les agence autour d'un socle qui est le récit de l'attentat de via Raselli puis des représailles de l'occupant. Le paradoxe au cœur de l'histoire est le malentendu qui a perduré et selon lequel les victimes auraient été fusillées à cause du refus des auteurs de l'attentat de se rendre, tandis que Portelli démontre que la répression a été immédiate et sans semonce. En 2000 est ainsi créé le spectacle *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, dont une captation vidéo est enregistrée au Musée de la Libération de via Tasso, à Rome, après quatre ans de tournée. Conscient de ce nouveau tournant pour sa production, qui s'attelle maintenant à des contenus historiques (et plus seulement liés au folklore populaire), Celestini déclare :

⁶⁸⁰ *Cecafumo* est devenu un spectacle radiophonique et a été diffusé en trente-et-une émissions sur Radio 3. Un livre a également été publié, ainsi qu'un CD audio (*Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Roma, Donzelli, 2002).

⁶⁸¹ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 31.

⁶⁸² Publié chez Donzelli en 1999.

Oggi mi sembra molto più interessante lavorare sulle storie di vita piuttosto che sulla tradizione perché si tratta di un racconto che, in qualche modo, riguarda tutti... e poi abbiamo molto più bisogno di capire come funziona la percezione di quello che ci accade piuttosto che di come essa funzionava nel mondo contadino⁶⁸³.

Vient ensuite *Fabbrica* (2002), spectacle sur la classe ouvrière, depuis l'entre-deux guerres jusqu'à la période des démantèlements d'usines. Les recherches préliminaires ont, là encore, été réalisées sur la base d'un matériel sonore d'enregistrements d'ouvriers ou d'anciens ouvriers, mineurs, *mondine*, recueillis dans toute la péninsule, et en particulier à l'usine Piaggio de Pontedera.

Enfin, pour clore cette seconde trilogie, en 2004 est créé *Scemo di guerra*, spectacle pour la première fois précédé d'un premier projet éditorial : *Storie di uno scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*⁶⁸⁴. En partant d'une anecdote de l'enfance de son père en temps de guerre, Celestini tisse un canevas complexe de petits récits dont sont protagonistes les habitants des quartiers populaires périphériques de Rome. Ce spectacle montre la maîtrise du récit à laquelle est arrivé Celestini, notamment par la technique des récits enchâssés : il est particulièrement représentatif de son ton, de la langue qui lui est propre et c'est l'œuvre qui sera ici davantage étudiée.

Avec *La Pecora nera. Elogio funebre del manicomio elettrico* en 2005, le travail de Celestini prend une nouvelle direction en changeant d'époque⁶⁸⁵. Le travail de recueil des témoignages porte cette fois-ci sur l'institution psychiatrique et laisse de côté les histoires de guerre pour placer le début chronologique de l'histoire dans les « favolosi anni sessanta ». Ces interrogations sur la contemporanéité et les problématiques liées aux institutions se poursuivent avec *Appunti per un film sulla lotta di classe* (2007), où c'est la question de l'aliénation vécue par les travailleurs précaires d'un call center de Rome qui fait l'objet du spectacle. De nouveau, Celestini a recueilli les témoignages de ces travailleurs du gigantesque

⁶⁸³ Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna au cours de l'un de ses multiples entretiens avec l'acteur. Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 67.

⁶⁸⁴ Paru chez Einaudi en 2005.

⁶⁸⁵ Simone Soriani définit lui aussi une troisième phase avec *La pecora nera* : « Ascanio sembra ora abbandonare i temi della memoria per affrontare questioni legate alla contemporaneità [...] ». Simone Soriani, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 2.

call center Atesia, « dietro casa mia »⁶⁸⁶, pour qui la lutte des classes prend un tout autre sens. Après l'expérience musicale de *Canzoni impopolari* (2009) vient *La fila indiana. Il razzismo è una brutta storia*, spectacle créé en 2009 pour la campagne de l'ARCI contre le racisme. Le travail suivant, *Pro patria. Senza prigionieri, senza processi* (2011), met en scène l'institution carcérale⁶⁸⁷ : c'est un spectacle où s'affirme la modalité du « discours », déjà expérimentée à la télévision. Enfin, *Discorsi alla nazione. Studio per uno spettacolo presidenziale* (2012) continue dans la veine des courts récits-apologues que Celestini a élaborée lors de ses interventions brèves et percutantes dans l'émission *Parla con me*, diffusée sur Rai 3 de 2004 à 2011⁶⁸⁸.

Ho immaginato alcuni aspiranti tiranni che provano ad affascinare il popolo per strappargli il consenso e la legittimazione. Appaiono al balcone e parlano senza nascondere nulla. Parlano come parlerebbero i nostri tiranni democratici se non avessero bisogno di nascondere il despotismo sotto il costume di scena dello stato democratico⁶⁸⁹.

Le parcours théâtral de Celestini dessine donc en quelque sorte une parabole qui part de contenus fabuleux et merveilleux, liés à la tradition populaire et paysanne, puis passe par un travail sur les récits de vie liés à des périodes historiques définies (le fascisme, la guerre, les luttes ouvrières) pour ensuite prendre une tournure plus incisive sur des contenus qui reprennent des thèmes régulièrement débattus dans les médias et dans l'opinion populaire⁶⁹⁰. Ces évolutions induisent également des changements linguistiques en direction d'une langue volontairement plus terre-à-terre et proche d'une certaine médiocrité quotidienne.

⁶⁸⁶ Site officiel d'Ascanio Celestini (<http://www.ascanioclestini.it/appunti-per-un-film-sulla-lotta-di-classe-spettacolo/>, consulté le 21/03/2014).

⁶⁸⁷ « Sono le parole di un detenuto che sta scrivendo il discorso. Un discorso importante nel quale cerca di rimettere insieme i pezzi della propria storia, ma anche di una formazione politica avvenuta in cella attraverso i tre libri che l'istituzione carceraria gli permette di consultare. Chiede aiuto a Mazzini. Un Mazzini silenzioso e sconfitto ». Ibid. (<http://www.ascanioclestini.it/pro-patria/>, consulté le 21/03/2014).

⁶⁸⁸ Celestini intervenait à la fin de l'émission, sur un temps d'environ cinq minutes. Il était filmé en plan taille (puis en gros plan) dans un petit décor de théâtre de marionnettes, dont le rideau s'ouvrait latéralement et se refermait sur la musique de l'hymne national. Ses « fables politiques » mettaient en scène « un piccolo paese » où agissaient deux personnages récurrents, « Tony corrotto e Tony mafioso ». Une forme de discours qui entrait en phase avec son spectacle sur la lutte des classes : « [...] ho accettato di partecipare alla trasmissione della Dandini, perché stavo e sto lavorando proprio su brevi racconti adatti ai tempi televisivi. In più, quando porto *Appunti* in teatro c'è anche il rapporto diretto con il pubblico che, a volte, mi induce a raccontare storie parallele, aneddoti, battute [...] ». Ascanio Celestini, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 5.

⁶⁸⁹ Site officiel d'Ascanio Celestini (<http://www.ascanioclestini.it/discorsi-alla-nazione-studio-per-spettacolo-presidenziale/>, consulté le 21/03/2014).

⁶⁹⁰ Avec son dernier spectacle en date, *Niccioleta* (2014), qui raconte un massacre de civil durant la Seconde Guerre mondiale en Toscane, Celestini semble être revenu ponctuellement à une forme de récit similaire à ceux de la première période de son parcours.

Enfin, et pour conclure ce panorama du parcours théâtral de l'acteur, il faut signaler que ses productions s'exportent bien et ont franchi depuis quelques années les frontières italiennes pour arriver dans le monde francophone. D'abord accueilli en Belgique en 2003, Celestini fréquente ensuite pendant plusieurs années le Festival de Liège, où il présente *Cecafumo*, *Storie di uno scemo di guerra*, puis *La pecora nera*. Il joue également ses propres textes au Théâtre National de Bruxelles, puis *Fabbrica* est traduit et mis en scène pour des comédiens francophones (Angelo Bison en Belgique puis Charles Tordjman en France, en 2009), ainsi que *Storie di uno scemo di guerra* et *La pecora nera*. En 2012, il adapte *Discorsi alla nazione* pour l'acteur belge David Murgia, qu'il met en scène, et *Discours à la nation* débute au Festival de Liège en janvier 2013. En France, Celestini a en particulier été traduit pour la publication par Olivier Favier et par Christophe Mileschi.

2. Un théâtre anti-institutionnel

2.1. La pratique du minimalisme

Ascanio Celestini est parvenu à roder une façon de jouer reconnaissable mais également à élaborer des habitudes de structuration et d'organisation qui se fondent sur une certaine méfiance envers le théâtre pris dans son acception la plus institutionnelle. Il recherche l'autogestion et travaille sur une immédiateté du rapport entre sa matière narrative et les spectateurs, conditions pour qu'une vraie expérience théâtrale puisse se produire. Ses convictions se rapprochent de fait de celles de Pasolini⁶⁹¹ qui avait rédigé son *Manifesto per un nuovo teatro* en 1968 – l'influence de ce dernier dans la pensée et le travail de Celestini apparaît régulièrement de manière explicite –, avec une certaine tendance à penser que « il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è »⁶⁹². Celestini a commencé le théâtre en

⁶⁹¹ Les rapprochements opérés ici entre Pasolini et Celestini se justifient par le fait que la poétique de Pasolini, en particulier son œuvre narrative et cinématographique qui situe son action dans la ville de Rome, constitue une source d'inspiration constante pour Celestini. Les convictions de Pasolini quant à l'organisation théâtrale et au rôle de l'acteur se retrouvent également dans la méthode de Celestini. Il est cependant évident que le théâtre écrit par Pasolini n'a que peu de points communs avec celui de l'acteur romain et que Celestini ne travaille pas dans le même contexte historique et social que le poète. Ce seront essentiellement les ressemblances entre les deux artistes qui seront mises ici en exergue.

⁶⁹² Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 1.

préférant la pratique et l'expérience à l'étude académique, trop « borghese » à son goût⁶⁹³, convaincu que le théâtre doit naître avant tout d'un besoin et d'une vérité qui n'a rien à voir avec la vérité historique. L'acteur ne fonde pas sa pratique sur « [il] fascino personale » ni sur « una specie di forza isterica e medianica » « sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo nello spettacolo » mais sur un rapport horizontal suivant l'idée que « i destinatari del nuovo teatro [...] sono in tutto pari all'autore dei testi »⁶⁹⁴. Ses circuits de tournées se trouvent hors des grands théâtres stables : de fait, la typologie de théâtre qu'il pratique n'est pas compatible avec de grandes scènes.

2.1.1. Décors

De fait, le théâtre de Celestini est fondé sur une essentialité conçue pour laisser toute sa place à la parole de l'acteur. Dans *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, pièce de 1998 où il jouait avec Gaetano Ventriglia, un père, déjà mort, accompagne son fils vers sa propre mort. En fond de scène, un rideau était tendu à la façon des spectacles itinérants de la *Commedia dell'arte* et faisait office de coulisses pour l'entrée et la sortie des personnages. Dans les spectacles successifs, les mouvements d'entrée et de sortie disparaissent. Celestini est déjà en scène lorsque les spectateurs arrivent et reste en scène tout au long du spectacle. Le décor, toujours extrêmement simple, délimite un nouvel espace à mesure d'homme à l'intérieur de l'espace scénique : il s'agit de parois, une ou deux, à angle droit, placées derrière lui et ne dépassant pas sa taille. Ces parois définissent un carré d'environ deux mètres par deux mètres, propice à l'intimité du récit. Le mimétisme n'est en aucun cas visé mais les matériaux reconnaissables (aluminium, grillage, bois, mur) rappellent la quotidienneté et l'aspect concret de la limite dans un lieu, le théâtre, où l'espace est défini de façon floue. Dans *Radio Clandestina*, l'acteur n'est encadré que d'un portique fait de deux piquets ; dans *Fabbrica*, il raconte devant une paroi faite de petites portes grillagées qui rappellent des clapiers de

⁶⁹³ « Io continuavo a pensare – per una serie di motivi stupidi miei... – che non bisognava andare nelle scuole di teatro perché insegnano il “teatro borghese” : avevo un’idea della regia teatrale come di un’azione proprio fascista... La dinamica assembleare dei movimenti secondo me era tranquillamente ciclostilabile nel teatro : forse i movimenti non funzionavano esattamente come funziona il teatro, però il collettivo teatrale a me pareva l’unica cosa veramente seria ! ». Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 21. Il reconnaît aujourd'hui que son opinion sur les académies de théâtre est beaucoup moins tranchée et que l'admission dans ces établissements représente une opportunité intéressante pour les jeunes acteurs (Ascanio Celestini, Alessio Lega, *Incrocio di sguardi*, Milano, Elèuthera, 2012, p. 19-20).

⁶⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 2.

lapins⁶⁹⁵ ; et dans *Pro patria*, il joue sur un carré d'un vert vif, devant un mur bas recouvert d'affiches de type politique-électoral où figure son profil, ainsi que l'annonce de son « discorso sulla controvertigine ».

La gestion de la lumière par l'acteur est l'un des paramètres essentiels pour la réalisation d'un théâtre de l'anti-fiction.

Comunque, tuttora, mi piace l'idea della luce prodotta all'interno della scena e che dall'interno si diffonde verso l'esterno : del resto, se la luce provenisse solo dal di fuori del box determinato dalla quintura nera, l'attenzione del pubblico si indirizzerebbe verso un presunto ed imprecisato « altrove » da cui, appunto, giungerebbe l'illuminazione. Ma non c'è nessun « altrove » : per me lo spazio ed il tempo nel teatro coincidono con lo spazio ed il tempo della realtà dello spettacolo⁶⁹⁶.

La lumière dispensée depuis la scène est concrétisée dans *Radio clandestina* par trois ampoules suspendues au portique : l'acteur peut ainsi saisir ces ampoules, les abaisser ou les relever à sa guise. Il joue de cette manipulation d'ampoule lorsqu'il fait parler La bassetta, l'interlocutrice fictive du narrateur, qui ne cesse de répéter ses remerciements : l'acteur agite ainsi l'ampoule en des mouvements d'arabesque près de son visage, comme pour dessiner un discours léger et virevoltant. L'intégration de la lumière comme élément explicite du décor se retrouve dans presque tous les spectacles. Ainsi, dans *Fabbrica*, ce sont des petites ampoules dont la lumière vacille, comme celle des lumignons de cimetière, qui sont accrochées sur les grillages. Ce contrôle de la lumière directement par l'acteur – comme il le ferait dans un endroit quotidien – a aussi une fonction de scansion du spectacle : le changement scinde les différentes parties du discours, fait passer d'une atmosphère diurne à nocturne, ou induit une atmosphère plus intime⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ Pour Celestini, ce grillage évoquait les clôtures qui entourent souvent les sites industriels. Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit. p. 184-185.

⁶⁹⁶ Ascanio Celestini, « A colloquio con Ascanio Celestini » (interview par Simone Soriani), in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 95-96.

⁶⁹⁷ Il est cependant évident que la lumière provenant de la scène, en particulier d'ampoules basse tension, ne peut suffire à éclairer correctement l'action et que l'aide d'un éclairage supplémentaire est inévitable. Cependant, cette lumière extérieure à la narration elle-même est le plus possible mise en évidence (les spots sont généralement posés à l'avant-scène, y compris pour la simple raison que les lieux de représentation, souvent non théâtraux, ne sont pas dotés d'architecture adéquate à porter un dispositif de lumière en hauteur).

Dans ces trois pièces, il n'y a pas d'objet en scène si ce n'est une chaise sur laquelle s'assoit et d'où se lève l'acteur⁶⁹⁸. Les seuls éléments présents sur scène « negano la propria presenza in quanto oggetti significanti perché le vere immagini sono quelle che lo spettatore vede attraverso la propria immaginazione »⁶⁹⁹. Enfin, au moins jusqu'à *Pro Patria*, son habit de scène est toujours le même : il s'agit d'un costume simple, chemise blanche, veste et pantalon noirs, c'est-à-dire l' « abito buono » d'autrefois, celui qui servait pour les grandes occasions. Derrière la simplicité de la mise, ce costume évoque de façon discrète le monde des défunts, auquel il est fait constamment allusion. Ainsi le personnage du barbier dans *Scemo di guerra* :

[...] ma prima di partire, il barbiere fece quello che avrebbe fatto chiunque altro in famiglia sua : si fece cucire un bel vestito da morto, capito ? Una cosa che in famiglia si faceva... che posso di' ? Perché 'a gente povera che more da un giorno all'altro, i familiari non c'hanno un vestito bono da mettere addosso, capito ? Allora, il vestito da morto, nella famiglia sua, se lo facevano prima, quando stavano ancora in salute, quando eri diventato adulto che si capiva che non crescevi più, ti facevi un bel vestito da morto, poi lo mettevi nell'armadio e [...] te l'avrebbero messo per farte fa' 'na bella figura, almeno da morto, capisci ?⁷⁰⁰

Le jeu d'acteur est également réduit. De fait, non seulement le costume est neutre, mais les gestes effectués par l'acteur en scène sont volontairement très réduits. Il s'agit la plupart du temps de gestes « mythiques »⁷⁰¹ qui soulignent le discours et le scandent discrètement (gestes des mains, action de se lever et de s'asseoir marquant souvent un nouveau mouvement du récit), quelques gestes « déictiques » (le bras et la main, suivis par le regard, qui semblent indiquer quelque chose, un peu plus loin dans le temps ou dans l'espace) et enfin quelques gestes « pratiques » (comme allumer les ampoules)⁷⁰².

⁶⁹⁸ Dans les spectacles successifs, les objets sont en revanche plus nombreux, notamment dans *La Pecora nera*, où des objets de consommation courante sont éparpillés sur la scène, ainsi qu'un mannequin féminin, pour illustrer la réflexion sur le supermarché comme autre lieu d'aliénation.

⁶⁹⁹ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 45.

⁷⁰⁰ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], avec Ascanio Celestini, réalisation pour la télévision Andrea Bevilacqua ; date de captation 13/09/2005. Torino, Einaudi, 2006.

⁷⁰¹ C'est-à-dire des gestes qui sont autant de supports à la parole, mais qui n'ont pas d'autonomie propre. Selon la nomenclature établie par Cesare Molinari et Valeria Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, cit.

⁷⁰² Cette pratique gestuelle est très différente de celle de Davide Enia (de deux ans son cadet), par exemple, qui raconte lui aussi assis sur une chaise mais qui illustre littéralement son récit par de nombreux gestes iconographiques et cinématographiques (qui miment le déroulement d'une action).

En somme, l'ensemble de l'apparat scénique chez Celestini est conçu pour être réduit au minimum indispensable : « Io non lavoro sulla scenografia, lavoro al centro della scena »⁷⁰³. Cette essentialité rappelle les préconisations de Pasolini pour le « teatro di Parola », pour lequel il évoque « *la scomparsa quasi-totale della messinscena – luci, scenografia, costumi, ecc. : tutto sarà ridotto all'indispensabile [...]* »⁷⁰⁴.

2.1.2. Un théâtre d'images plus que de paroles

La parole se veut dépouillée de parasitage de type visuel car les images doivent être produites non pas devant les yeux du spectateur, mais dans son esprit. En effet, pour Celestini, ce qu'il fait est moins un théâtre de parole ou d'acteur qu'un théâtre de l'image⁷⁰⁵. Dans cette volonté de susciter un travail important de concentration chez le spectateur, puisque les narrations de la trilogie des années 2000 sont compactes et d'un seul tenant⁷⁰⁶, il y a certainement le choix d'aller à l'encontre d'une société qui produit sans arrêt de l'image préconçue dont nous sommes constamment, à chaque moment et partout, envahis. L'un des atouts de la forme théâtrale dans ce contexte est donc précisément d'aller à contre-courant des habitudes de consommation culturelle, comme l'a perçu Gabriele Vacis : « Perché quello è il talento specifico del teatro nell'epoca del cinema e della televisione : evocare »⁷⁰⁷. L'image mentale possède une fluctuation et une insaisissabilité qui contribuent à rendre vivant un spectacle narratif où il ne se passe rien d'autre que l'avènement du récit : c'est la parole elle-même qui fait événement. D'après Celestini, la mémoire fonctionne précisément sur la base d'images qui sont ensuite retranscrites en paroles⁷⁰⁸. C'est sur cette matière-mémoire que l'acteur-narrateur travaille. L'action dramatique se joue dans la rapide succession d'images qui se produit à tous les niveaux : dans l'esprit de l'acteur qui visualise ce qu'il raconte, dans

⁷⁰³ Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttestorie*, cit., p. 82.

⁷⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 10.

⁷⁰⁵ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 44-45.

⁷⁰⁶ Cette affirmation n'est plus aussi vraie dans les spectacles les plus récents. De fait, ceux-ci ne sont plus construits par des récits enchâssés comme le sont *Radio Clandestina*, *Fabbrica* ou *Scemo di guerra*, mais prennent davantage la forme d'une suite de sketches courts, inspirés du format dans lequel Celestini travaillait pour l'émission *Parla con me*.

⁷⁰⁷ Gabriele Vacis, « Vocazioni », cit., p. 10.

⁷⁰⁸ Celestini l'a éprouvé en interviewant les ouvriers pour *Fabbrica*, qui recourent à des images, car « Non basta "la cosa", ci vuole un'immagine accanto ad essa affinché questa comprenda se stessa e venga compresa dagli altri. Un'immagine è gestibile più della "cosa" stessa proprio perché la "cosa" è soltanto quello che è, mentre l'immagine è un prodotto dell'immaginazione ». Ascanio Celestini, « L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare » in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori*, cit., p. 180-181.

sa parole qui cherche à traduire en mots ces images et enfin dans l'esprit des spectateurs qui reconstruisent cette image à partir de ce qu'ils entendent et aussi de leur expérience personnelle⁷⁰⁹. En somme, l'image est une matière mouvante, subjective et en perpétuel devenir. Il est donc primordial qu'elle conserve cet aspect plastique et non figé grâce à une parole qui n'en dise ni trop, ni trop peu :

Per raccontare una storia, la parola corre attorno a un'immagine [...]. Io non parlo della descrizione di quello che vedo, ma si tratta piuttosto di un lavoro di evocazione : più parlo di un certo oggetto e più lo vedo e questo è il meccanismo della memoria⁷¹⁰.

Le théâtre de parole de Celestini devient donc un théâtre de la parole essentielle. La vitesse impressionnante de la parole débitée n'ôte paradoxalement pas l'essentialité de cette parole. Ceci passe donc, comme pour l'apparat scénique, par un parti pris du retranchement : il n'y a pas de descriptions chez Celestini, on ne sait jamais à quoi ressemblent de pied en cap les personnages, l'aspect des paysages, les visages. Tout est esquissé à partir de détails indirects, par la force de références quotidiennes connues de tous : les images ne sont pas « créées » par le narrateur, mais « sollicitées »⁷¹¹ chez le spectateur. Cette technique est particulièrement répétée dans le spectacle *Scemo di guerra*, où les personnages sont nombreux.

Se dico che il tedesco era giovane, non evoca particolari immagini, ma se io dico « non aveva ancora imparato a farsi i nodi ai lacci delle scarpe » oppure « puzzava di latte », queste espressioni evocano delle immagini molto più concrete. Concreto è qualcosa che fa parte dell'esperienza di molte persone, un'esperienza in qualche maniera largamente condivisa... Allora se parlo del sapore del karkadè magari non tutti lo conoscono, però se parlo del sapore del caffè in Italia sto parlando di qualcosa che è un'esperienza condivisa...⁷¹²

⁷⁰⁹ « Ognuno di noi utilizza le parole che conosce, semplici strumenti che servono come appoggio alla cosa più importante, l'immagine. Le immagini stanno alla base di qualsiasi discorso, sia per il racconto di eventi importanti come la guerra, ma anche per il racconto di un incidente stradale. Cosa si racconta al vigile urbano che vuole conoscere la dinamica dell'incidente ? L'immagine ». Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttestorie*, cit., p. 72.

⁷¹⁰ Ibid., p. 77.

⁷¹¹ « L'ascoltatore deve recuperare quella dimensione dell'incanto di fronte alle parole del narratore e abbandonarsi alla loro azione favorendo così il sorgere di immagini assolutamente personali, come quei bambini di fronte alle storie favolose della nonna ». Guido Di Palma, « Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini », cit., p. 96.

⁷¹² Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttestorie*, cit. p. 202.

L'histoire fixée sur la matière-image est aussi, d'un point de vue de la technique de narration, ce qui permet à Celestini de ne pas apprendre son texte par cœur en articulant sa mémoire sur des images.

Tutto quello che faccio in teatro è improvvisato. Improvviso il mio spettacolo così come una persona qualunque improvvisa nel raccontare ciò che ha mangiato a pranzo. Così come quella persona « dice » il suo pranzo senza avere un testo a memoria ma anche senza « inventare » niente perché non segue una scaletta ma l'atto concreto che ha compiuto nel mangiare, io vado in scena senza un testo ma con l'immagine di ciò che voglio dire chiara nella testa. È l'immagine il mio testo, non le parole⁷¹³.

2.1.3. Un théâtre de la non-fiction

La pratique de retranchement théâtral de Celestini est également réfléchi dans la perspective d'une évacuation de la fiction. Ceci est d'abord possible grâce à l'effacement du personnage pratiqué dans le théâtre de narration : l'acteur monte sur scène en tant que lui-même⁷¹⁴ (ou pour être plus exact, en temps que narrateur⁷¹⁵) et fait vivre des personnages à travers sa seule voix, sans les incarner, sans *immedesimarsi* totalement en eux. Celestini a rapidement compris qu'il n'était fait ni pour le théâtre de mise en scène, ni pour le théâtre à personnages⁷¹⁶. Il va plus loin en affirmant que la fiction théâtrale est une parade derrière laquelle inscrire une action dont la responsabilité ne repose pas sur les épaules de l'acteur. Le personnage est le gond de cette machinerie, « il dito dietro al quale si nasconde l'attore »⁷¹⁷. Cette dimension du théâtre que Pasolini qualifiait de « rito »⁷¹⁸, Celestini l'appelle

⁷¹³ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 42.

⁷¹⁴ « Io mi assumo in prima persona la responsabilità di quanto racconto, senza nascondermi dietro un personaggio ». Ascanio Celestini, « A colloquio con Ascanio Celestini », cit., p. 93.

⁷¹⁵ Récemment, Celestini a nuancé ce statut du narrateur, qui a constitué l'un des éléments de nouveauté du théâtre de narration : « Ma, al limite, anche quelle poche volte che sono andato in scena come "Ascanio Celestini" – ed è forse solo con *Scemo di guerra* e con *Radio clandestina* – il fatto che io sia "Ascanio" non vuol dire che quell' "Ascanio" lì non sia un personaggio, che quel personaggio che il pubblico vede combaci esattamente con "me" quando sto per conto mio a casa con mia moglie e mio figlio ». Ascanio Celestini, Alessio Lega, *Incrocio di sguardi*, cit., p. 98.

⁷¹⁶ Guccini dit d'ailleurs de lui : « Un teatro di testo o di tendenza non avrebbe, infatti, accordato nessuna possibilità a un teatrante come lui, incapace di spogliarsi della parlata laziale e provvisto d'una fisicità, sì, prorompente, ma di tipo quotidiano, più da intrattenitore e da cinema comico che da attore teatrale ». Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori*, cit., p. 168.

⁷¹⁷ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 34. « Non ho proprio nessun interesse ad andare a vedere *Amleto* : penso che ci siano un sacco di altre cose più interessanti da fare che non andare a vedere gli attori che hanno imparato a memoria le battute e le dicono sul palco... La rappresentazione e la finzione in teatro mi sembrano essere la parte più marcia, più disastrosa... ». Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttestorie*, cit., p. 88.

⁷¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 42.

institution⁷¹⁹. Or, l'hypocrisie de l'identité empruntée et plaquée sur du vivant est précisément ce qui confirme l'institution dans sa violence (pour l'asile, pour la prison) et dans son inefficacité (pour le théâtre). Dans la façon de penser de Celestini, le théâtre « di regia » est une machine organique et organisante qui envisage le spectacle comme faisceau de paramètres techniques, de structures reproductibles, qui finit par écraser l'acteur, le metteur en scène lui-même, et jusqu'à l'idée de théâtre. La structuration figée du théâtre-institutionnel empêche l'expression d'une identité en évolution⁷²⁰.

Le spectacle doit au contraire coïncider avec l'acteur : son corps, sa voix, son langage. Dépouillé de cet artifice inutile qu'est le personnage, l'acteur s'avance sur scène sans masque, avec pour discours une expérience. Il est alors « come un burattinaio, ma senza i burattini »⁷²¹. L'acteur crée donc son propre espace où il fait exister les choses et les personnes et les fait devenir *étranges*. Il fait en quelque sorte danser ses figures sans visage, ses silhouettes devant lui et devant les spectateurs, par la force de sa parole qui devient événementielle, ancrée dans un présent qui fluctue en dehors des impératifs de la fiction.

Ces retranchements successifs sont une première réflexion sur les éléments de pouvoir qui sous-tendent le genre théâtral dans son acceptation classique. L'amputation s'applique avant tout à des éléments de Pouvoir intradiégétiques, mais aussi extradiégétiques comme dans le théâtre de la soustraction de Carmelo Bene qu'a défini Gilles Deleuze⁷²² : « Quand il choisit d'*amputer* les éléments de pouvoir, ce n'est pas seulement la matière théâtrale qu'il change, c'est aussi la forme du théâtre, qui cesse d'être "représentation" en même temps que l'acteur cesse d'être acteur »⁷²³. Dans les créations théâtrales de Celestini qui ont aboli le dialogue au profit non pas d'un monologue, mais d'une prise de parole en continu se déclinant, comme nous le verrons, en une succession d'enchâssements de discours indirects et directs, la domination a été abolie et il ne reste que des voix d'éléments mineurs (les fous, les idiots, les enfants), pris dans un devenir temporel dont l'ordre n'a plus rien de classiquement chronologique. La forme théâtrale de Celestini a retranché le texte (en tant que parler

⁷¹⁹ « Allora che cos'è il personaggio ? È il muro o il dito dietro al quale si nasconde l'attore ? È una convenzione del teatro ? Una di quelle regole che chiariscono i termini del rapporto come in tutte le grandi istituzioni ? Come nel carcere dove quelli vestiti a strisce sono i carcerati e quelli con la divisa sono i carcerieri ? Anche nel manicomio c'erano le divise ». Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 34.

⁷²⁰ Ibid., p. 21-22.

⁷²¹ Ibid., p. 34.

⁷²² Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit.

⁷²³ Ibid., p. 93-94.

programmé, écrit d'avance) et les gestes, et travaille sur la recherche d'un langage plus immédiat, sans les garde-fous d'un langage codifié par une hiérarchisation de la responsabilité de l'action. Une horizontalité de ce théâtre est en train de se définir.

2.2. L'institution en question

Le thème de l'institution est ce qui occupe la réflexion de Celestini depuis le spectacle *Fabbrica*, en 2002, et en particulier l'aliénation de l'être et de ce qu'il produit. L'institution, en générant une hiérarchie, génère aussi une identité. Or chez Celestini, c'est précisément l'identité imposée (à commencer par celle du personnage, justement) qui est remise en question. Il a ainsi étudié l'institution de l'usine puis de l'asile, celle du call center et enfin celle de la prison. « La cosa che ho imparato dal lavoro sul manicomio è che l'istituzione – e qualsiasi cosa ambisce a diventare istituzione – è terribile, è criminale comunque e sempre »⁷²⁴.

Fabbrica est l'histoire de trois générations d'ouvriers, définies comme « l'età dei giganti », « l'età dell'aristocrazia operaia » et « l'età degli storpi », incarnées par un grand-père, un père et un fils, qui s'appellent tous les trois Fausto. L'arc temporel s'étend

[...] dalla fabbrica dell'inizio del secolo quando essa si presentava come un'istituzione disumana che sfruttava gli operai, ma che comunque dava loro una possibilità di identificazione, di orgogliosa appartenenza a una grande famiglia ; alla fabbrica dei nostri giorni, che si mostra come un'istituzione che se da una parte ha adottato sistemi più umani, dall'altra non produce più alcun senso di identità⁷²⁵.

Le narrateur est un ouvrier qui écrit à sa mère le jour où il a été embauché à l'usine et a rencontré le dernier Fausto. Le travail préparatoire pour ce spectacle⁷²⁶ a fait comprendre à Celestini ce qu'a signifié la fin de l'ère industrielle en Italie : la disparition d'une conscience de classe, celle qui faisait que les ouvriers se sentaient propriétaires de leur usine, unis comme un organisme multi-fonctionnel dans une lutte pour leur pain, leur dignité et leurs droits. L'usine, représentait un lieu de conflit, « di scontro-incontro con una cultura egemone », celle des géomètres, ingénieurs, patrons qui ont fait des études, par opposition à la masse ouvrière des « semianalfabeti ». La mutation des hiérarchies (non plus un patron, mais une

⁷²⁴ Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 47.

⁷²⁵ Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 170.

⁷²⁶ Dont une partie est relatée dans Ascanio Celestini, « L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare », cit., p. 173-186.

multinationale à la présence virtuelle) et la lente décadence du monde ouvrier a en quelque sorte scindé cette masse communautaire, en la transformant en somme d'individualités plus portées à combler le vide que laissera l'usine qu'à lutter contre sa disparition⁷²⁷.

Il n'y a plus de conflit, mais la crise se manifeste d'une part par le silence des ouvriers – qui se perçoivent davantage comme des acquéreurs de biens que comme des producteurs de ces mêmes biens – et de l'usine qui garde secrètes les décisions quant à son avenir, d'autre part par des actes individualistes, comme le suicide d'un ouvrier⁷²⁸. L'usine est devenue monstrueuse et au lieu de produire de l'être, elle en soustrait, y compris physiquement : les ouvriers qu'elle emploie ont tous été victimes de la *disgrazia* (Fausto a perdu sa jambe), raison pour laquelle ils ne peuvent être licenciés et sont liés à elle pour toujours. « Tutti così diventeremo » dit Fausto en montrant Benito, le fils idiot du patron Pietrasanta, précipité dans les entrailles de l'usine et qui croit voir des paillettes d'or dans le coke du haut-fourneau⁷²⁹. Le narrateur, sur conseil de Fausto, fait le sacrifice de son annulaire gauche pour « épouser » de tout son corps l'usine. Le récit de Celestini se termine sur le dernier Fausto qui raconte qu'il parle avec les ombres. L'ombre la plus tragique est celle de l'usine et de ses décombres puisqu'elle a été démantelée pour être délocalisée. Celestini cite Ernesto De Simone qui parle de « apocalisse culturale » pour évoquer la lente disparition d'une entière collectivité⁷³⁰.

Cette impossibilité désormais de trouver une façon de se définir par le travail, de créer un groupe homogène qui fasse sens et qui crée une collectivité, est en acte dans le monde du travail précaire qui a pris la place des emplois stables. C'est le sujet d'*Appunti per un film sulla lotta di classe* (2007) avec pour toile de fond le passage de la société disciplinaire à la société de contrôle⁷³¹. Le titre est antiphrastique car aucune lutte des classes n'est plus possible là où le travail ne crée plus de sentiment d'appartenance.

[...] oggi non esiste più la classe sociale come entità culturale, non esiste più l'idea di fare la lotta di classe delle classi dominate contro le classi

⁷²⁷ « L'usine constituait les individus en corps, pour le double avantage du patronat qui surveillait chaque élément dans la masse, et des syndicats qui mobilisaient une masse de résistance ; mais l'entreprise ne cesse d'introduire une rivalité inexpiable comme saine émulation, excellente motivation qui oppose les individus entre eux et traverse chacun, le divisant en lui-même ». Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », paru sur *L'autre journal*, mai 1990, n.1, maintenant dans *Pourparlers : 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 242-243.

⁷²⁸ Ascanio Celestini, « L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare » cit., p. 182.

⁷²⁹ Il s'agit de poussières de pyrite, aussi appelée « l'or des fous ».

⁷³⁰ Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 194.

⁷³¹ L'idée est développée par Deleuze dans l'article cité ci-dessus, à partir de la réflexion de Foucault sur les sociétés disciplinaires.

dominanti, delle classi subalterne contro la classe egemone, perché non esiste più un legame culturale tra classi dominate, tra classi subalterne, esiste oggi fortissima la questione di censo, di denaro, sono i poveri contro i ricchi. [...] L'appartenenza alla classe operaia era sentita dall'operaio, il lavoratore del call center non la sente affatto : il lavoratore del call center finge o crede di non essere più lui nel momento in cui entra nel luogo di lavoro dove ha imparato a parlare la lingua del call center, i suoi acronimi, i suoi inglesismi, il suo gergo...⁷³²

Là encore, le conflit n'est plus possible car tout est dématérialisé : la direction, le travail (qui n'est plus une production, mais un service, rendu à distance), l'argent. « On ne se trouve plus devant le couple masse-individu. Les individus sont devenus des “*dividuels*”, et les masses, des échantillons, des données, des marchés ou des “*banques*” »⁷³³. Le livre édité parallèlement au spectacle organise le récit en quatre points de vue distincts, dont celui de Nicola, opérateur téléphonique nocturne.

Io mi chiamo Nicola e lavoro al call center.

Se telefoni al call center dove lavoro io e ti rispondo io, sentirai la mia voce che dice « pronto, in cosa le posso essere utile ? » perché io posso esserti utile. Se parli con me per meno di venti secondi, io non guadagno niente, faccio un favore a te e la beneficenza all'azienda di merda che mi fa lavorare. Invece se restiamo al telefono per un minuto si determina un guadagno lordo per me di trenta centesimi, che al netto delle ritenute per legge fa circa ventuno centesimi. Se riesco a portare avanti la telefonata fino a due minuti metto in banca circa sessanta centesimi, che al netto delle ritenute superano di poco i quaranta. Se il destino, la complessità del problema che mi mette in evidenza o la tua difficoltà nell'esposizione, piuttosto che la mia capacità di perdere tempo facendo delle domande inutili, o l'insieme di questi fattori, ci tengono in comunicazione telefonica per due minuti e quaranta secondi io ammuocchio nel mio portafogli un guadagno lordo di ottantacinque centesimi. Ma quando portiamo avanti il discorso fino a tre minuti piuttosto che tre ore, tre giorni o tre mesi senza chiudere mai, alla fine della telefonata il guadagno lordo per me sarà... sempre di ottantacinque centesimi. Per questo motivo se telefoni al call center la tua telefonata durerà tendenzialmente sempre due minuti e quaranta, dopodiché clic e cade la linea. Perché io non lavoro gratis per nessuno⁷³⁴.

⁷³² Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 50-51.

⁷³³ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », cit., p. 244. « Félix Guattari imaginait une ville où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever telle ou telle barrière ; mais aussi bien la carte pouvait être recrachée tel jour, ou entre telles heures ; ce qui compte n'est pas la barrière mais l'ordinateur qui repère la position de chacun, licite ou illicite, et opère une modulation universelle ». Ibid., p. 246. Dans *Lotta di classe*, les travailleurs du call center sont identifiés et pointés grâce à leur badge magnétique à l'entrée de l'open space et par leur mot de passe lorsqu'ils prennent place à leur poste (qui est de ce fait physiquement interchangeable).

⁷³⁴ Ascanio Celestini, *Lotta di classe*, Torino, Einaudi, 2009, p. 118.

Dans cet exemple, on voit que le travail s'effectue *a cottimo*, qu'il est rémunéré de façon dérisoire, que c'est le calcul de l'argent gagné qui détermine la réalisation du travail et non un souci de qualité. Nicola est parfaitement conscient d'avoir un travail précaire, qu'il considère comme tel. Son ironie et son cynisme (il coupe la ligne au bout des deux minutes et quarante secondes) sont causés par un travail qui n'a aucun sens et qui ne produit aucun repère.

Avec *La pecora nera* (2005), qui précède *Appunti per una lotta di classe*, ce n'est pas le monde du travail qui intéresse Celestini mais davantage la société et son miroir déformant représenté par l'hôpital psychiatrique. En effet, l'asile comme structure d'enfermement définissait de façon drastique les malades d'un côté et les sains d'esprit de l'autre, du moins jusqu'aux changements initiés dans les années soixante. L'institution psychiatrique, tout comme celle industrielle, est entrée en crise. L'effort d'ouverture a été instigué par le médecin Franco Basaglia qui propose une « psychiatrie démocratique » où patients et soignants sont davantage mélangés⁷³⁵. Avant cela, la violence exercée sur les malades, principalement par le personnel soignant pourtant convaincu du bien-fondé des méthodes utilisées⁷³⁶, est terrible. Cette étiquette plaquée sur du vivant vient combler d'une manière étrange, voire malsaine, l'indétermination du narrateur (qui révèle d'emblée qu'il est mort cette année et que son père ne l'a pas déclaré à l'État civil). Pourtant, dès son enfance, la première institution que l'on rencontre, l'école, le catégorise comme bon à rien, « scaldabanchi », « pecora nera ». « L'istituzione non ha un rapporto con l'individuo e, nel bene o nel male, lo giudica sempre. Questo giudizio è assolutamente a un senso : è solo l'istituzione che giudica l'individuo e non viceversa, quindi si tratta di un giudizio che non accetta confronto »⁷³⁷. Ce narrateur s'adresse à un interlocuteur imaginaire, Nicola, et l'on ne découvre qu'à la fin que Nicola, c'est lui, car il souffre d'un dédoublement de personnalité. Dans l'œuvre, la seule sortie autorisée pour Nicola est le supermarché, où il accompagne la sœur – l'asile est géré par des religieuses –

⁷³⁵ Voir à ce sujet l'article éclairant de Daniele Camberlatti, « Tradurre la parola, tradurre il corpo : *Pecora nera* nella versione francese », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, cit., p. 241-254.

⁷³⁶ « Durante i laboratori, molti infermieri e medici hanno parlato di questa terapia [l'elettroshock] con qualche imbarazzo, ma mai con senso di colpa. E i termini con cui raccontavano erano esattamente quelli riportati da Ascanio in questo frammento dello spettacolo : il colpo che si dà al registratore quando si incanta il disco ». Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit. p. 238. Pour la préparation du spectacle, ce sont essentiellement les infirmières, psychiatres et psychologues que Celestini a rencontrés et interrogés, et il s'aperçoit rapidement que ce personnel est tout autant victime de l'institution que les patients.

⁷³⁷ Ibid., p. 234.

pour faire des courses. Le directeur du supermarché se confond avec celui de l'asile, tous les deux des « saints », tout comme la sœur, et comme « i poveri matti » du point de vue de Nicola petit. Le supermarché ressemble sous bien des aspects à l'asile : la lumière du jour n'y pénètre pas, le temps passe sans laisser de trace. Cette aliénation de la consommation est particulièrement mise en évidence dans l'épisode où Nicola, pris d'un accès de folie, court à travers le supermarché et ingurgite à toute vitesse un tas d'aliments, qu'il finit par vomir. Il s'aperçoit que les aliments sont restés identiques, qu'ils n'ont subi aucune transformation. L'aliénation est donc directement mise en parallèle avec une consommation effrénée et sans conscience.

3. La langue d'Ascanio Celestini

3.1. Le choix d'un *romanesco dell'uso*

La langue du théâtre d'Ascanio Celestini est de loin, parmi tous les auteurs pris en considération ici, celle qui se rapproche le plus d'un italien parlé moyen. Plusieurs raisons l'expliquent. La première est que le dialecte de Rome s'est ouvert à de multiples influences et une part de ses caractéristiques s'est parallèlement diffusée dans toute l'Italie, ce qui fait que le romain subsiste aujourd'hui surtout dans des expressions idiomatiques, un lexique et une inflexion spécifiques⁷³⁸. C'est un dialecte qui a été magnifié en poésie par Gioacchino Belli ou Trilussa. Les œuvres de Pasolini, à l'époque de son arrivée dans la capitale, ont mis en scène un dialecte romain serré, vecteur d'une culture sous-prolétaire non encore contaminée par la volonté d'homologation du centre. Citons le roman *Ragazzi di vita*, à la fin duquel figure un glossaire dialecte-italien qui témoigne de l'étude linguistique opérée par Pasolini auprès des enfants et des jeunes dont il raconte l'histoire ; *Una vita violenta*, mais aussi ses premiers films : *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *La ricotta* (1963). La patine dialectale de Rome jouit d'une grande popularité nationale car elle a notamment circulé par le

⁷³⁸ « Poiché Roma, oltre che una metropoli, è la capitale della politica e dello spettacolo, la sua varietà linguistica è risultata estremamente ricettiva, accogliendo molti elementi estranei, dimostrando così una tendenza a smunicipalizzarsi ; nello stesso tempo ha influenzato a livello lessicale le altre varietà regionali attraverso la radio, il cinema, la televisione ». Claudio Marazzini, *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 28-29.

cinéma et en particulier le cinéma comique des années cinquante et soixante et ses acteurs emblématiques : Alberto Sordi, Aldo Fabrizi ou encore Carlo Verdone plus tard⁷³⁹.

Au théâtre, le dialecte romain a été mis en scène par Ettore Petrolini à travers ses personnages de sketches (« macchiette »), qu'il interprétait dans une interaction constante avec son auditoire. Le théâtre comique de variété de Petrolini faisait des mots sa matière première, par des acrobaties verbales qui s'étendaient d'un dialecte théâtral populaire, joyeux, jusqu'aux formes *auliche* les plus soutenues, tout en intégrant aussi des formes étrangères⁷⁴⁰.

Aujourd'hui, il n'existe pas à proprement parler de « lignée romaine » théâtrale. L'acteur Alfiero Alfieri a beaucoup œuvré pour un maintien de la tradition dialectale théâtrale notamment en adaptant des œuvres classiques (Molière, Manzoni) en romain, mais un filon de recherche en dialecte n'existe pas à proprement parler. Giuseppe Manfredi est sans doute un des dramaturges romains les plus reconnus actuellement, mais la langue qu'il emploie n'utilise des particularités dialectales que pour agrémenter le parler juvénile de ses textes⁷⁴¹. Ni la ville de Rome en elle-même ni sa langue ne semblent être un motif d'inspiration pour un théâtre de recherche.

Les œuvres théâtrales de Celestini proposent ainsi une langue inédite, propre à l'artiste et qui ne s'inscrit pas dans une ascendance prédéfinie. Cette langue n'est pas marquée en direction d'un usage comique et ne se fait pas véhicule d'un folklore passé. La langue que Celestini emploie se définit davantage comme une langue d'usage, une sorte de « romanesco dell'uso » qui fonctionne sur des formes quotidiennes, plutôt facilement compréhensibles pour un public non dialectophone. Elle sera ici spécifiquement étudiée dans l'œuvre *Scemo di guerra* (2004).

⁷³⁹ Sergio Raffaelli, en parlant de la « commediola di costume » des années cinquante, dit : « I dialetti per lo più centro-meridionali e in particolare, con prepotente invadenza, il romanesco, offrirono ai realizzatori la falsariga per l'elaborazione, a tavolino, di un parlato che, mediante interferenze, aggiustamenti approssimativi in direzione italiana e stereotipi locutivi, si rese intelligibile e gradito a tutte le platee della nazione e pienamente adeguato alle esigenze comunicative elementari ora d'un mondo rurale giulivamente arretrato [...] ora d'una Roma popolare sempre più eterogenea, disgregata e protesa all'appagamento individuale di aspirazioni piccolo-borghesi [...] ». Sergio Raffaelli, « Il parlato cinematografico e televisivo », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*. Vol. 2, *Scritto e parlato*, cit., p. 280.

⁷⁴⁰ Voir en particulier à ce sujet Paolo D'Achille, « Varietà e registri dell'italiano in tre autori comici del teatro novecentesco : Ettore Petrolini, Achille Campanile, Franca Valeri », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, cit., p. 89-113.

⁷⁴¹ Claudio Giovanardi distingue pour cet auteur deux tendances : un « teatro in abito da sera », où le langage est littéraire et aborde des sujets qui vont de la mythologie aux drames bourgeois, et un « teatro in jeans », où la tenue est beaucoup plus basse, où le dialecte est mélangé au *slang* des jeunes générations, dans un décor terne de périphérie urbaine. Claudio Giovanardi, « Manfredi o "il teatro dell'anarchia" », in *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, cit., p. 126.

Celestini a affirmé plusieurs fois que de son point de vue, « il teatro non è un linguaggio, ma piuttosto un luogo ed un mezzo »⁷⁴². Sur la même ligne de pensée que Pasolini dans son manifeste, Celestini tend à penser que le théâtre-institution suscite une langue artificielle chez les acteurs. « [...] io mi rifiuto di parlare come si parla in teatro. Cioè in una lingua italiana rigida e astratta, spesso portata in scena con una pronuncia altrettanto pulita e improbabile »⁷⁴³. L'italien, langue de pouvoir dans la société, le devient aussi au théâtre. Le choix de se placer en dehors des habitudes du théâtre traditionnel implique donc également de trouver une langue qui provienne de l'extérieur.

Mais ce n'est pas seulement un italien artificiel et sans couleurs que refuse Celestini. Sa réflexion linguistique porte sur la nécessité d'utiliser une langue qui se fasse support praticable des images narratives. Une langue-véhicule, donc, qui concentre sa part de créativité sur l'efficacité de la narration. Cette réflexion a été déclenchée durant la préparation d'un spectacle, *L'inferno della poesia italiana*, lorsqu'il était jeune acteur.

Mi ricordo che nello spettacolo io parlavo napoletano perché il personaggio di Caronte che interpretavo, secondo il regista, doveva essere napoletano. Io non avevo mai messo in discussione questo fatto, mi sembrava assolutamente logico parlare napoletano. Ma durante una replica una signora mi disse « Ma tu non sei napoletano ! » e io pensai « Ma porca miseria, io non sono napoletano ! ». E infatti non aveva nessun senso né che io, che ero romano, parlassi napoletano, né che Caronte parlasse napoletano. Quella fu proprio un'illuminazione perché mi dissi « Ma se io a casa parlo così, in romano, perché mi devo inventare un'altra maniera ? »⁷⁴⁴.

La fiction, bannie de son théâtre, doit l'être tout autant de son langage et il lui apparaît contre-productif d'imiter ou de reproduire de toutes pièces une langue qui n'est pas la sienne. Il choisit de s'exprimer dans un italien informel, avec de fréquentes insertions de matrice dialectale et un accent romain omniprésent : une langue qui se déploie selon une ligne apparemment médiane, sans écarts métalinguistiques vers le haut ou le bas.

La lingua che utilizzo è sostanzialmente la mia, quella che io parlo, è la mia responsabilità : quando racconto una storia e dichiaro apertamente che sono io stesso a raccontarla, sarebbe irresponsabile utilizzare la lingua di

⁷⁴² Ascanio Celestini, « A colloquio con Ascanio Celestini », cit., p. 91.

⁷⁴³ Ibid., p. 198. Pasolini dit que « Il teatro tradizionale ha accettato questa convenzionalità dell'italiano orale, emanata, per così dire, per editto. Ha accettato, cioè, un italiano che non esiste ». Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 22.

⁷⁴⁴ Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 23.

Leopardi o del mio vicino di casa. Sul mio modo di parlare costruisco il linguaggio avendo sempre presenti le immagini che costituiscono il lavoro⁷⁴⁵.

Cependant, le terme « sostanzialmente » contient précisément toute la part de travail linguistique qu'effectue Celestini. Sous des dehors de ressemblance avec la langue quotidienne, celle de Celestini ne peut cependant pas se résumer à une intention mimétique. La part d'artificialité existe et constitue la singularité de cette langue théâtrale. La force linguistique de Celestini est de créer une nouvelle langue à partir d'un usage quotidien, une langue du milieu qui se rend non pas médiane, mais traversante, dans la lignée de l'horizontalité précédemment établie.

3.2. *Scemo di guerra* : analyse de la création scénique

Ce travail provient d'un processus de création un peu différent par rapport aux travaux précédents. En effet, le texte naît d'abord en tant que texte littéraire, à la demande d'Einaudi. La maison d'édition ayant sollicité une version écrite de *Radio clandestina*, Celestini est contraint de refuser car il a déjà passé un accord avec une autre maison d'édition pour publier le texte. Il propose alors de raconter une histoire qui lui est plus familière, puisqu'elle provient directement de son père. Le texte n'est publié qu'en 2005 sous le titre *Storie di uno scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944*, tandis que l'adaptation scénique, elle, débute en 2004. Une captation du spectacle⁷⁴⁶ a été éditée en 2006, accompagnée d'un fascicule (*Scemo di guerra. Il diario. 2006-1944*) relatant les différentes étapes de l'élaboration, et notamment les conditions de la captation vidéo.

La structure du récit édité et de celui capté le 13 septembre 2005 dans une salle d'une usine de l'Italcable, sur la via Tuscolana⁷⁴⁷, est sensiblement la même. Il s'agit d'une structure de récits enchâssés, la plus complexe jusqu'alors composée par Celestini. En effet, on trouve, à plusieurs reprises, quatre niveaux de narration. L'acteur-narrateur rapporte l'histoire que racontait souvent son père sur le 4 juin 1944, jour de la libération de Rome, mais dont il se souvient surtout comme le jour où il a failli mourir à cause d'un oignon, alors qu'il était encore enfant. Le procédé d'élaboration est le même que pour *Radio clandestina* et *Fabbrica* :

⁷⁴⁵ Ascanio Celestini, in « Il peso delle storie » (interview par Andrea Porcheddu), in *Art'O*, gennaio 2002, n.10, cité dans Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 76.

⁷⁴⁶ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit. Les citations qui suivent sont directement tirées de cette captation.

⁷⁴⁷ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra. Il diario. 2006-1944*, Torino, Einaudi, 2006, p. 5 et 20.

recueillir des témoignages ; mais cette fois, Celestini aborde un récit qui le touche intimement.

Sur la scène, surélevée par rapport au parterre de chaises, se trouvent trois parois métalliques, de hauteur et longueur inégales, dont la plus haute fait environ un mètre cinquante, disposées à angle droit. Des néons par terre finissent de délimiter ce carré d'environ 2x2 mètres. Dans ce petit espace⁷⁴⁸ est disposée une chaise rouge. Trois néons sont aussi fixés sur les parois à des hauteurs différentes. Lorsque le spectacle commence, l'acteur-narrateur est assis de profil et est éclairé uniquement à contre-jour par un néon sur sa droite. C'est donc sa silhouette qui se dessine d'abord. Puis il se tourne vers le public, les néons s'allument ainsi que les projecteurs posés par terre afin de produire une lumière plus puissante et marquer le début de la narration proprement dite.

Celestini raconte comment son père, le 4 juin 1944, a failli se faire tuer. La veille, Nino (c'est le nom du père de Celestini) et son père, le sor Giulio, mangent à la trattoria de la sora Irma, qui leur a proposé un marché : acheter pour mille lires un cochon vivant à son cousin de Frascati, volé lors de la déroute des Allemands à l'annonce de l'arrivée des Américains. Mais pour ce faire, il faut trouver d'autres personnes avec qui s'associer pour réunir l'argent nécessaire. La direction générale du récit est fixée : il s'agit d'une quête qui conduit du cinéma Iris « in fondo a via Nomentana, a Porta Pia » jusqu'au Quadraro, où habitent le père et le fils. Sur la route, ceux-ci voient un oignon par terre ; le père suggère au fils de le ramasser pour le manger, mais un tir dissuade Nino, tir qu'il n'a évité que parce qu'il a trébuché à cet instant précis. Le tireur est un homme derrière la grille à ras du sol d'une pièce partiellement enterrée, qui protège un stock complet d'oignons. Pour calmer l'« omo col braccio secco secco » et le convaincre que la guerre va finir et qu'il n'a plus besoin de garder jalousement ses oignons, Nino lui raconte ce qu'il se passe autour d'eux et notamment ce qu'il s'est passé pour son père et lui depuis le départ de l'auberge

pe' fagli capi' che adesso a Roma stava cambiando tutto, c'era la grande storia che attraversava le strade di Roma. Mo' stava pe' arriva' l'americani, gli disse mi' padre, ci sono l'americani, stanno qua dietro. Arriveranno l'americani e porteranno le cipolle americane che devono esse' 'na cosa grossa come i cocomeri. Ch'annava cercando questo ancora con la sua cipolla striminzita ?

⁷⁴⁸ Que Celestini appelle « la stanza ». Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 221.

À la recherche d'autres associés pour cette « *società del maiale* », ils ont rencontré successivement le « *barbiere con le mani belle* », le « *ragazzino paraculo* » et le « *vecchio con le scarpe belle* ». Nino rapporte les paroles de ces figures. Le barbier leur a raconté comment, en allant enterrer plusieurs corps près d'un fleuve, il a feint d'être mort pour sauver sa vie, est mort réellement et s'est ressuscité tout seul. L'histoire du barbier se passe en grande partie de nuit. Sur scène, les lumières baissent pour créer une ambiance nocturne, tandis que se lève une musique mélancolique : c'est un air du *Trovère* de Verdi, dont le thème est joué à la trompette. Celestini se lève, pour marquer ce changement d'atmosphère. Un peu plus tard, c'est l'histoire du « *ragazzino paraculo* » qui tire un chariot plein de pommes de terre. Il est accompagné du « *vecchio con le scarpe belle* » : celui-ci a été gardien de porcs pour une famille d'aristocrates, les Torlonia, et a dû aider un Allemand à enterrer un prisonnier russe, qu'il a ensuite déterré pour lui « ôter » ses chaussures « *di seta orientale e arabesca* ». L'atmosphère nocturne est rendue de façon identique à la scène précédente : l'acteur se lève à nouveau, les lumières baissent et la même musique est lancée.

La deuxième partie du spectacle raconte en revanche ce que l'« *omo col braccio secco secco* » a à raconter à son tour. Une fois terminée la narration de Nino, il lui rétorque que Rome ne sera pas libérée avant un an et qu'elle le sera par les Russes. Le voilà qui raconte l'histoire de Primo, jeune homme raflé au Quadraro le 17 avril 1944 et envoyé en Pologne dans un camp de travail. Il y rencontre Giubileo, un enfant qui n'est guère effrayé par la situation et avec lequel il va se lier d'amitié. Ce dernier aime les singes et les mouches, et en élève une dans le tiroir de son établi de travail. Il meurt dans le camp, tandis que Primo survit jusqu'à l'arrivée des Russes, après avoir célébré gaillardement la fuite des Allemands avec

deux Polonaises qui servaient la soupe aux prisonniers⁷⁴⁹. Sur la marche funèbre *Eterno dolore* d'Evaristo Pancaldi, où dominant les instruments à vent, le récit continue⁷⁵⁰. De retour à Rome en mai 1945 aux côtés de l'armée russe, Primo va avertir les parents de Giubileo de la fin malheureuse de celui-ci. Les parents lui assurent qu'il se trompe : Giubileo est mort un an auparavant, il a été retrouvé pendu à un arbre. Dans cette seconde partie, les récits de quatrième niveau sont ceux de la mouche (la parabole des mouches et de leur régime alimentaire), ce que raconte le père de Giubileo et enfin le récit de l'entrée des Russes, des Chinois et des Indiens dans Rome pour la libérer, fait par la mère de Primo.

Une fois terminé le récit de l'« omo col braccio secco secco », Nino rit et prend la parole : « Ahò?! 'A scemo de guerra, ma che vai raccontando? Il 4 giugno del '45 è tra un anno, ce manca 'n anno! Oggi è il 4 giugno del '44, domenica. 'A scemo de guerra! ». Le « scemo de guerra » tient toutefois à participer à la « società del maiale » et donne sa contribution. La petite compagnie parvient enfin à Frascati pour acheter le cochon, mais ils découvrent que le cochon est mort d'inanition car le cousin n'a pas pu le nourrir durant la retraite des Allemands. La société se dissout et chacun rentre chez soi. L'acteur-narrateur raconte alors ce qu'il est advenu à chacun des personnages.

Comme pour *Radio clandestina* et *Fabbrica*, les mouvements de l'acteur sont très réduits. La gestuelle passe par les mains qui accompagnent le discours, quelques regards qui semblent fixer brièvement des objets évoqués. Les déplacements consistent à se lever ou se rasseoir pour ponctuer les différents temps du récit. À la fin du spectacle, en récupérant le premier niveau de narration, l'acteur est amené à relater la mort de son père qui, même vers la

⁷⁴⁹ Cet épisode de la détention du personnage peut certes être interprété comme la libération du corps permise par la libération du camp. Mais ce qui est intéressant, c'est le traitement épique qui est fait de cette nuit d'exultation (« una notte, un inferno, un paradiso, una cosa caraibica orientale ! ») et la frustration immense pour Primo – prénom qui ne doit rien au hasard – de ne pas pouvoir la raconter. En effet, il est tellement enivré par la vodka que lui ont offerte les deux Polonaises qu'au matin, il ne se souvient de rien de précis, et ne pourra donc pas raconter ce fantastique « kamasutra polacco » au bar lorsqu'il reviendra. Le renversement agit ici sur l'une des thématiques les plus tragiques de la Seconde Guerre mondiale : l'impossibilité pour les anciens prisonniers de raconter ce qui leur est arrivé, soit parce qu'ils ne le peuvent plus, soit parce qu'on ne les croit pas. Cette terreur du récit que l'on ne peut pas faire est un cauchemar récurrent dans la vie retrouvée de Primo Levi. On retrouve cette même thématique à la fin de *Radio clandestina*, lorsque le narrateur raconte comment, la guerre passée, on laisse passer les veuves de guerre et les survivants dans les queues des magasins afin de ne pas avoir ni à les voir, ni à les entendre : « Perché la gente, la faccia nostra, non la voleva più vede'. Perché finita la guerra, della guerra le persone se volevano SCORDARE. La guerra è un argomento che non interessa la gente ». D'autre part, pour ce moment du spectacle, on pense tout de suite à l'inattention dont est victime Gennaro Jovine, le personnage joué par De Filippo lorsqu'il est de retour chez lui après la guerre dans *Napoli milionaria!*. La référence à De Filippo a été explicitement faite par Celestini lui-même. Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 149.

⁷⁵⁰ Ibid., p. 223.

fin, continuait à raconter les anecdotes de son enfance. Le récit-cadre a accompli une révolution et les mêmes paroles du début reviennent. La voix enregistrée du père de Celestini est alors diffusée : le vrai récit, avec les mêmes mots, se fait entendre. Cet enregistrement d'un témoignage véritable (comme ceux de *Fabbrica*) est souvent commenté comme une rupture, un brusque retour à la réalité. Mais on pourrait plutôt considérer cette irruption d'une voix calme, posée, qui (maintenant le spectateur le sait) appartient à un mort et raconte avec un certain amusement des faits plutôt graves, comme le prolongement idéal de l'atmosphère du spectacle, cette suspension entre deux temps, deux réalités, deux états. L'air du *Trovère* vient conclure l'enregistrement.

Le spectacle capté dans la vidéo dure une heure et quarante minutes environ. On décèle assez facilement les moments où l'acteur s'autorise un peu d'improvisation : il est dans un rapport plus direct avec le public, le débit s'accélère et la langue dialectale romaine se fait plus serrée. Ce qu'il dit devient de petits fragments de sketches comiques, qui toutefois doivent cesser rapidement sous peine de perdre l'attention du public pour le récit. Ce dernier est ponctué d'apparitions répétées d'une figure, celle du « soldato con la chiazza rossa in faccia » : cela crée la confusion dans les récits intradiégétiques (Primo est très étonné de découvrir que le mari de la Polonaise est identique à Giubileo, car tous deux ont une tache rouge sur le visage) et aussi pour le spectateur. D'autre part, cela crée aussi une atmosphère irréelle, fantasmatique, qui alimente efficacement les aspects de la quotidienneté en temps de guerre. On retrouve par ailleurs certaines structures du conte traditionnel⁷⁵¹ dans *Scemo di guerra* : la fonction de l'éloignement de la maison (I) – celui de Nino et son père, partis au cinéma Iris, où commencent les aventures – ; la fonction de la quête (IX) – réunir l'argent pour acheter le cochon et aller le chercher –, qui présuppose un mandataire – la Sora Irma – ; la présence d'un antagoniste – l'« omo col braccio secco secco », qui apparaît surtout en deux occasions⁷⁵² : lors du coup de fusil qu'il a tiré et lorsqu'il se transforme en narrateur. Mais à la

⁷⁵¹ Les numéros indiqués correspondent à la classification de Vladimir Propp, dans *Morphologie du conte* (Paris, Gallimard, 1970, 1^{ère} ed. 1928), ouvrage de référence qui répertorie trente-et-une « fonctions » dans la centaine de contes analysés. Par ailleurs, il faut rappeler que Celestini construit beaucoup de ses récits sur des structures de conte (comme *Fabbrica* par exemple) et a par ailleurs directement traité la matière fabuleuse dans un de ses premiers spectacles, *Baccalà* (1998) (Propp figure par ailleurs parmi ses lectures de l'époque). Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, p. 65 et 66.

⁷⁵² « L'antagoniste apparaît deux fois dans le cours du récit. La première fois, il vient on ne sait d'où et arrive de façon inattendue (brusquement ou furtivement), puis disparaît. La seconde fois, il rentre en scène en tant que personnage découvert, généralement à la suite d'un guidage ». Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, cit., p. 139.

différence des contes traditionnels, ici la quête n'est pas couronnée de succès et les protagonistes s'en retournent (XX) chez eux bredouilles.

La structure du récit est donc circulaire, mais dans le détail, elle s'étend sur un espace-temps complexe. De fait, le lieu principal est celui de la Rome sur le point d'être libérée. Mais la ville est parcourue par des trajectoires qui vont du cinéma Iris jusqu'au Quadraro, en passant par San Lorenzo, Termini, Piazza Vittorio, l'Appio Claudio, la Ciociaria et la Pologne. D'un point de vue du temps du récit, les histoires enchâssées opèrent continuellement des analepses et des prolepses. Tous ces récits s'étendent dans une direction horizontale (Nino et il sor Giulio rencontrent ces personnages l'un après l'autre, sur la route vers le Quadraro) et verticale, puisque chacun de ces personnages raconte une histoire à son tour⁷⁵³. « A me interessava che tutti questi racconti apparissero come diverse direzioni di uno stesso racconto »⁷⁵⁴. Le chemin semble même se scinder en deux ou plutôt se refléter en se déformant : tandis que le père de Celestini raconte au « scemo di guerra » que la guerre est finie, pour que celui-ci lui laisse l'oignon, le « scemo » lui raconte au contraire une version où la guerre n'est pas finie, où ce sont les Russes et non les Américains qui arriveront jusqu'à Rome⁷⁵⁵. C'est un théâtre qui est donc fondé sur des discours délirants. La première définition de « délire » est : « Trouble mental manifesté par un verbalisme incohérent » ; les paroles des différentes figures à la fois se complètent et se contredisent. Une définition plus précise du terme est : « Altération profonde du psychisme et de la personnalité, n'entraînant pas forcément l'abolition de la conscience et caractérisée par de fausses interprétations ou de fausses perceptions »⁷⁵⁶. *Scemo di guerra* voit s'entrecroiser des personnages qui justement n'existent pas par une personnalité, mais par une perception, un récit à faire d'une expérience personnelle, qui a peu de témoins et qui est donc particulièrement propice à l'affabulation inventée. Mais les critères de « vrai » et de « faux » n'ont ici pas de raison d'être, car chaque vision de la guerre apportée par ces figures vient s'ajouter à la perspective par le bas et non à l'établissement d'une histoire chronologique qui ne tolérerait pas ces excentricités. Ce sont

⁷⁵³ Patrizia Bologna parle de « sorta di via crucis del racconto ». Patrizia Bologna, *Tutte storie*, cit., p. 198.

⁷⁵⁴ Ibid., p. 200.

⁷⁵⁵ « Il racconto diviene quasi una fantastoria : era possibile che i tedeschi ricacciassero in mare gli americani, era anche possibile che gli spagnoli entrassero in guerra perché erano alleati con i tedeschi e gli italiani. In quel preciso momento storico le sorti della guerra potevano realmente cambiare e quindi Ascanio inizia a ipotizzare le possibilità più strane, fino a immaginare un intervento di cinesi e indiani ». Ibid., p. 215.

⁷⁵⁶ « Délire », article disponible sur le site du *Trésor de la langue française informatisé*, disponible à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?26;s=1938604350> (consulté le 22/05/14).

précisément ces ex-centricités (qui entraînent loin du centre) qui inscrivent ces discours dans un devenir mineur.

3.3. Caractéristiques de la langue de Celestini

3.3.1. Aspects formels

D'un point de vue formel, la langue de Celestini est davantage un italien régional à forte ascendance romaine⁷⁵⁷ qu'une langue véritablement dialectale. Elle présente donc à la fois des traits propres au parler informel et à l'origine régionale⁷⁵⁸.

L'oralisation de la langue en direction d'un usage non surveillé voit ainsi :

- la simplification phonétique des articles : « l'americani » ;
- les erreurs d'accord sur les verbes (aussi appelé *la concordanza a senso*) : « la gente che si buttava dentro per portare via tutto quello che trovavano » ; et sur les noms : « i cinemi » ;
- les erreurs de concordance des temps⁷⁵⁹ avec utilisation de l'*indicativo* au lieu du *congiuntivo* : « non voglio che **rimane** », « fecero in maniera che io **rimanevo** a lavorare e a guardare i maiali », non exempte d'erreurs morphologiques : « gli pare che l'acqua **stasse** ferma »⁷⁶⁰ ;
- le « che » polyvalent : « Fece finta di essere morto. **Che** poi all'inizio, quanti morti abbiamo visti in vita nostra ? » ;
- le « ci » actualisant : « c'avevano » ;
- la dislocation syntaxique à droite et à gauche : « tutti dicevano che **lo** conoscevano **'sto morto** » ; « **un poco de neve l'**aveva messa là dentro » ;
- les termes originaires de la zone centre-méridionale, et désormais passés dans la langue commune : « mo' » ; « manco » ; « mica », « monnezza ».

⁷⁵⁷ Stefania Stefanelli parle de « italiano popolare di stampo romanesco ». Stefania Stefanelli, « I linguaggi del teatro di narrazione », cit., p. 340. Simone Soriani, lui, évoque un « italiano regionale romano in cui elementi e lemmi romaneschi si inseriscono su una base in lingua nazionale (di registro basso e popolare) ». Simone Soriani, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, cit., p. 191. Rita Fresu va plus loin et parle de « continuum linguistico tra romanesco e italiano regionale romano, l'*italiano de Roma*, secondo l'efficace definizione di Ugo Vignuzzi, che accogliendo marche dell'oralità e presentando un'apertura al localismo, sta coincidendo, come visto, in gran parte con il neostandard ». Rita Fresu, « *L'italiano de Roma* nella scrittura orale di Ascanio Celestini », in *L'altra Roma. Percorsi di italianizzazione tra dame, sante, popolani nella storia della città (e della sua regione)*, Roma, Nuova Cultura, 2008, p. 181.

⁷⁵⁸ Sur les phénomènes linguistiques repérables dans la langue de Celestini, voir les études à peine citées de Stefania Stefanelli, Simone Soriani et Rita Fresu, ainsi que celle de Dieter Vermandere, « Les techniques de l'oralité dans *Storie di uno scemo di guerra* », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, cit., p. 173-187.

⁷⁵⁹ Rita Fresu parle de « fenomenologia substandard ». Rita Fresu, « *L'italiano de Roma* nella scrittura orale di Ascanio Celestini », cit., p. 176.

⁷⁶⁰ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

Les traits davantage romains sont :

- l'absence de diphtongue /uo/ : « voto » pour « vuoto »; « fori » pour « fuori, « omo » pour « uomo » ;
- l'assimilation du /d/ en /n/ : « quando » pour « quando » ;
- le rhotacisme du /l/ en /r/: « er sor Giulio » ; « cor moccolo ar naso » ; « i sordi » pour « i soldi » ;
- le redoublement phonétique : « rubbare » « via Emanuele Filibberto » ;
- la variante /r/ et non /j/ pour les formes latines en /rj/ : « macellaro » pour « macellaio », « stracciarolo » pour « stracciaiolo » ;
- la prononciation de l'affriquée /tʃ/ en fricative /ʃ/ : « fecero » → [feʃero] ;
- l'aphérèse de certains déterminants : « questo » et ses dérivés : « 'sto » ; ainsi que « una » : « 'na cosa normale » ; et « la » : « 'a Madonna ». Dans ce cas, la voyelle de la préposition « con » subit une assimilation : « ca' a carriola vota » pour « con la carriola vuota » ;
- l'apocope syllabique : « ragazzì » pour « ragazzino » ; « Ni' » pour « Nino » ;
- la postposition du possessif : « 'a mosca mia » ;
- l'apocope des consonnes en position syntaxique atone : « pe' » pour « per » ; « co' » pour « con ». L'apocope touche aussi la voyelle pour le possessif : « mi' » pour « mio » ;
- la non-fermeture de la voyelle en position syntaxique atone des formes pronominales réfléchies : « me », « te », « se » pour « mi », « ti », « si » : « me ricordo » ; « se girò » ;
- l'ouverture de la voyelle en position syntaxique atone de la préposition « di » : « le mani de ricotta » ;
- la désinence de la première personne du pluriel en « amo » ou « emo » et non en « iamo », associée à la morphologie particulière de certains verbes: « annamo » pour « andiamo » ; « semo » pour « siamo » ; « famo » pour « facciamo » ; « potemo » pour « possiamo » ; « dovemo » pour « dobbiamo » ;
- l'apocope des verbes à l'infinitif : « esse' » pour « essere » ; « pensa' » pour « pensare » ;
- l'apocope de la forme fléchie « sono » du verbe *essere* : « so' americani » ;
- l'utilisation du *passato remoto* et non du *passato prossimo* pour évoquer le passé ;
- l'utilisation du pronom réfléchi *si* avec la première personne du pluriel : « mo' se riposamo » ;
- l'usage réfléchi de certains verbes, en particulier dans des interrogatives commençant par « che » : « che te strilli ? » ; « che te pensi ? » ;
- le *a* phatique dans l'apostrophe : « A Ni', pija quella cipolla » ;

- un lexique spécifique : « pijare » (« prendere »), « bagarozze » (« scarafaggi »), « du » (« due »), « ahò », « daje » ; « fregnaccia » (« menzogna »), « appresso a » (« vicino a »), « caciara » (« trambusto »), « fusaje » (« lupini »), « coccia » (« buccia ») : « quanno magno 'e fusaje, n' 'a 'a sputo 'a coccia » (« quando mangio i lupini, non sputo la buccia ») ;
- l'utilisation du verbe « stare » au lieu de « essere » : « per cena **ci stava** pure qualche fava » ; « **ci sta** un parente mio di Frascati » ; « sulla sedia **ce stava** uno morto »⁷⁶¹.

Le degré de dialectalité dans la langue de Celestini correspond à un usage de la langue qui vise l'efficacité et non l'évocation fidèle d'un dialecte romain. « Mi interessa che sia una lingua parlata : non è un dialetto romano, ma una lingua parlata a Roma. Una lingua viva »⁷⁶². Ainsi, les caractéristiques formelles de cette langue ne la connotent pas seulement de façon diamésique (canal oral), mais aussi diastratique (position sociale-culturelle) et diatopique (provenance géographique).⁷⁶³

3.3.2. Énonciation

En supprimant le personnage interlocuteur en face de l'émetteur, le théâtre de narration induirait donc un message directement à destination du public, sans pour autant tomber dans la communication frontale caractéristique des spectacles de cabaret. Celestini parvient à créer une troisième modalité, en s'inventant un narrataire imaginaire. Dans *Radio clandestina*, il s'agit de La bassetta⁷⁶⁴ ; dans *Fabbrica*, c'est la Cara madre à laquelle écrit l'ouvrier-narrateur ; dans *Pro patria*, il s'agit de Mazzini. L'apostrophe directe au public est évitée ainsi qu'un hypothétique statut de moralisateur de foules pour l'acteur.

⁷⁶¹ Cette liste n'est pas exhaustive des phénomènes linguistiques rencontrés.

⁷⁶² Ascanio Celestini, « Il peso delle storie », cit., cité dans Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 76.

⁷⁶³ Dieter Vermandere, « Les techniques de l'oralité dans *Storie di uno scemo di guerra* », cit., p. 185. Vermandere note également que ces particularités linguistiques colorent la langue sans pour autant en gêner la compréhension : ce sont des phénomènes limités, visibles mais peu invasifs.

⁷⁶⁴ Alessandro Portelli, auteur de *L'ordine è già stato eseguito*, déclare à ce propos : « La vera invenzione di Ascanio Celestini è "la bassetta" : un concentrato metaforico della Roma popolare del tempo di guerra, ma soprattutto un'essenziale funzione narrativa. Una caratteristica del teatro di Ascanio Celestini, infatti, è la presenza di narratori, fuori dalla scena ma tangibili e presenti : la madre, destinataria delle lettere, in *Fabbrica* ; e, appunto, la bassetta, in *Radio clandestina*. In questo modo, Celestini fa teatro del racconto : poiché non esiste racconto orale senza destinatario, lui non racconta al pubblico ma mette in scena l'atto del raccontare ; e poiché non esiste racconto orale che non sia dialogo, nel suo monologo teatrale le voci che parlano sono almeno due, con la bassetta che fa contrappunto, da *comic relief*, talora ai confini dell'assurdo, al crescendo drammatico dell'io narrante. E che incarna, con la sua straniante alterità e il suo stravagante cambiare discorso, anche la difficoltà che ha incontrato la storia delle Fosse Ardeatine e di via Rasella nel farsi davvero ascoltare ». Alessandro Portelli, « Prefazione », in Ascanio Celestini, *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma, Donzelli, 2005, p. 9.

Mais ce recours au narrataire n'est pas un simple expédient théâtral. À travers le narrataire, le narrateur se fond dans un environnement de voix : voix de la rue, populaires, voix de l'environnement familial, voix des relations amicales. Il y a tout un réseau de voix en puissance qui se construit par cette complexification de l'énonciation. La parole est partout dans le sens où elle provient à la fois du narrateur, mais aussi de ce qu'il rapporte, de ce qu'il a entendu, de ce qu'il a sédimenté de la parole publique et populaire ; elle se dirige aussi dans toutes les directions, car la parole du narrateur dépasse naturellement la limite de son narrataire fictif. Elle s'adresse au spectateur, mais elle est prise dans un devenir constant : le devenir-homme de la rue, le devenir-résistant, le devenir-prisonnier. C'est cette sédimentation qui contribue à la dimension de folie fondamentale qui gouverne le théâtre de Celestini : la parole semble s'emballer à certains moments et se déployer dans plusieurs directions à la fois à une grande vitesse, dans une situation d'énonciation qui se dédouble à travers les niveaux de narration. Ainsi dans le discours, le verbe *dire* revient très souvent, dans une expression comme « dico alla bassetta » dans *Radio clandestina*, qui rappelle régulièrement le récit au cadre principal : tout ce que le narrateur dit de Rome et des Fosses Ardéatines, il le dit à La bassetta. Mais on note également un fréquent recours de *dire* en usage intransitif : « dico ». Cette utilisation est d'abord liée à une habitude d'oralité, pour donner au discours une certaine fermeté. Mais cela devient également dans ce cas un élément rythmique de scansion du propos, « désémantisé »⁷⁶⁵. C'est une réitération qui a une fonction phatique en rappelant constamment la nature de l'énoncé et ses conditions de production tout en jouant sur l'ambiguïté : est-ce l'attention de La bassetta qui est ainsi sans cesse sollicitée, ou celle du public ? « Ma 'a verità vera, **dico**, è che voi non siete capace a legge' e scrive', **dico**, voi siete analfabeta, **dico** [...] ».

La situation est un peu plus complexe dans *Scemo di guerra*. Cette fois, il n'y a pas de destinataire fictif au récit du narrateur. Le récit cadre est celui qui voit l'acteur-narrateur parler de son père au public. Mais rapidement, le nombre de personnages augmentant, les situations d'énonciation se multiplient : Nino qui parle au barbier le 4 juin, le barbier qui a parlé aux familles des défunts lorsqu'il est allé enterrer le chien près du fleuve, la mouche qui parle à Primo, etc. Il s'agit d'un chapelet de discours rapportés qui s'enchaînent, selon des modalités très changeantes. Prenons l'exemple de la proposition de la sora Irma :

⁷⁶⁵ Stefania Stefanelli, *Va in scena l'italiano*, cit., p. 35.

Gli propose un patto. Gli **disse che** un parente suo che stava a Frascati, un po' fuori Roma, **dice che** 'sto parente aveva rubato un maiale ai tedeschi, e che mo' se lo vendeva il maiale per lire mille, che era una cosa bona, insomma, 'na roba che costava poco. Che lei, la sora Irma, **disse che** lei c'aveva da parte 300 lire, se mi' nonno Giulio c'avesse avuto il restante 700 lire pe' comprase il maiale, conveniva comprallo pure de prescia. Mi' nonno **disse che** lui un po' di soldi ce l'aveva, ma non più di duecento lire, che però, arrivavano a 200 e 300 lire, 500 lire se potevano compra' mezzo maiale eh! « Eh no », **disse** la sora Irma, « perché questo parente mio a Frascati il maiale se lo vende, ma se lo vende vivo, non se po' comprà mezzo maiale vivo, se t'o compri vivo è intero, se t'o compri mezzo, non è più vivo »⁷⁶⁶.

On voit dans cet exemple comme les glissements sont rapides. Le discours est d'abord rapporté au style indirect : « disse che », mais rapidement il devient indirect libre, avec l'utilisation d'expressions idiomatiques telles que « lire mille », les jugements de valeur « 'na cosa bona ». Le grand-père répond, là aussi en discours indirect tirant sur le libre (avec l'interjection « eh ! »). Puis la remarque de la sora Irma est donnée en discours direct (repérable par le déictique « mio »), avec cependant à la fin une sorte de glissement vers un discours gnominique, de bon sens populaire (emploi de la deuxième personne du singulier), qui semble ici s'adresser directement au public en le rendant complice de cet esprit pragmatique. On retrouve le même mécanisme à l'œuvre dans cet épisode écrit dans *Storie di uno scemo di guerra* : « Ma però mio nonno **disse** pure **che** “se **me** ce **metto** d'impegno vedrai che **mi** riesce di trovare qualche altro socio” ». L'imbrication des discours se vérifie donc également dans la version écrite de l'œuvre. Il ne faut pas oublier que, même s'il n'y a pas de narrataire explicitement désigné comme dans *Radio clandestina*, chaque récit est toujours raconté par une figure à une autre, mais avec un constant dépassement des limites de la situation d'énonciation vers les récits de niveau supérieur. L'image du soldat russe offrant une poupée gigogne à une petite fille de Rome semble alors prendre un sens métalittéraire : chaque récit contient un récit, qui contient un récit... La multiplication des niveaux de narration apporte de la confusion. Le verbe *dire* n'a parfois pas de sujet, comme cela arrive plusieurs fois dans *Radio clandestina* : « Un altro lo riconoscono per un dente rotto. **Dice che** questo qua 'na sera

⁷⁶⁶ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

a cena pe' fa lo spiritoso aveva cercato di rompe' una noce col dente »⁷⁶⁷. En racontant la fin du « scemo de guerra », le narrateur semble rapporter une histoire devenue légende locale : « I parenti suoi erano quasi tutti morti. Allora **dice che** lo scemo de guerra se mise a scavare in mezzo a 'ste macerie [...]. Poi **dice che** lo scemo de guerra tornò alla casa bombardata [...] ». Quelqu'un a dit, le bruit court, on raconte que : toutes ces émissions de voix, qui transitent par l'énonciateur Celestini, contribuent à définir un discours ancré dans une situation d'énonciation de plus en plus vague. C'est le cas sur le chemin que font Nino et son père : à plusieurs reprises ils se trouvent bloqués par des rassemblements de soldats sur la route. Mais à chaque fois, la vérité semble impossible à établir :

Dice [Nino] che in lontananza se vedevano certi soldati che a giudica' da com'erano vestiti, 'sti soldati pareva ch'erano americani. 'Nfatti **qualcuno** lo **disse** : « Oh, vedrai che mo' so' arrivati l'americani, finalmente so' arrivati ». **Qualcun'altro** invece **disse** « No, guarda che secondo me so' ancora tedeschi ». **Qualcuno** invece pe' mette' d'accordo tutti **disse** « Mah, secondo me so' tedeschi travestiti da americani »⁷⁶⁸.

C'est un théâtre parcouru par un brouhaha constant, de discours désubjectivés, où l'on entend à la fois l'Histoire, la rue, l'idiotie et la folie créatrice. Celestini parvient ainsi à élaborer des agencements collectifs, un fond sonore omniprésent, fait de mille strates qui fait que non pas quelqu'un parle, mais ça parle, et ce qui est dit se répète, se contredit et se chevauche. Il s'agit de ce que Deleuze, à la suite de Bakhtine puis de Pasolini, a défini comme discours indirect libre :

Le discours direct est un fragment de masse détaché, et naît du démembrement de l'agencement collectif ; mais celui-ci est toujours comme la rumeur où je puise mon nom propre, l'ensemble des voix concordantes ou non d'où je tire ma voix. Je dépends toujours d'un agencement d'énonciation moléculaire, qui n'est pas donné dans ma conscience, pas plus qu'il ne dépend seulement de mes déterminations sociales apparentes, et qui réunit beaucoup de régimes de signes hétérogènes. Glossolalie⁷⁶⁹.

La narration naît toujours d'un autre dire : « Nous ne croyons pas à cet égard que le récit consiste à communiquer ce qu'on a vu, mais à transmettre ce qu'on a entendu, ce qu'un

⁷⁶⁷ Toutes les citations de *Radio clandestina*, sauf indication contraire, sont tirées de la version enregistrée et commercialisée : Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* [DVD], avec Ascanio Celestini ; réalisation Daria Menozzi. Lieu de la captation : Museo Storico della Liberazione ex carcere nazista di via Tasso, Rome. Roma, Donzelli, 2005. Le phénomène est également relevé par Dieter Vermandere, « Les techniques de l'oralité dans *Storie di uno scemo di guerra* », cit., p. 180.

⁷⁶⁸ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁷⁶⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 106-107.

autre vous a dit. Ouï-dire »⁷⁷⁰. Le je du narrateur, dont on discerne mal les limites, puise sans arrêt dans ces « régimes de signes hétérogènes » et se dissout dans l'assemblée invisible des voix de la communauté. Il se crée une oralité omniprésente et plurielle, une « rumeur », à travers laquelle la voix du narrateur trace des voies. Cette multiplicité de niveaux de discours, de situations d'énonciation, est entretenue (est-on le 4 juin 1944 ? Ou est-ce l'année 1945 ? Ou encore 2003 pour ce qui concerne la voix du père de Celestini qui est diffusée ? Ou 2005, année de la capatation ?).

Qualche giorno più tardi, 'mi padre tornò dallo scemo de guerra, pe' riportaji i soldi indietro. Lo trovò in questa casa bombardata, piena di cipolle per terra. Lo trovò che pareva morto, ma non era morto : **quasi finito**, eh, è quasi finito lo spettacolo, ma insomma, lo trovò che pareva morto ma non era morto. Lo presero e lo portarono al ricovero⁷⁷¹.

Dans la chaîne sonore, ce « quasi finito » aurait très bien pu qualifier le « scemo di guerra » ; or il s'agit d'une référence très rapide à l'énonciation du récit cadre, pour aussitôt replonger en 1944.

3.3.3. Oralité recréée

L'oralité⁷⁷² de Celestini est donc une construction réfléchie qui s'inscrit à mi-chemin entre le parler quotidien des quartiers populaires de Rome et la nécessité de maîtriser parfaitement un débit dont dépend le surgissement des images à la base du récit. Stefania Stefanelli parle de « forma di oralità che assomiglia al parlato spontaneo, ma contiene tutti gli elementi di progettualità necessari a costituire un testo »⁷⁷³.

[...] è vero che io non parlo con la lentezza di un attore di teatro, perché questa lentezza è soltanto una convenzione. Per gli stessi motivi l'attore parla un italiano corretto rispettando la sintassi e la grammatica, la dizione e la pronuncia... ma succede così anche nella realtà ? Nella realtà le persone parlano velocemente, costruiscono frasi sconnesse, non coniugano i verbi,

⁷⁷⁰ Ibid., p. 97.

⁷⁷¹ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁷⁷² Si beaucoup de traits d'oralité présents dans le spectacle *Scemo di guerra* le sont aussi à l'origine dans le roman, en revanche les deux œuvres diffèrent sur plusieurs points : le roman présente des histoires qui ne figurent pas dans le spectacle (même si l'on peut imaginer que ce dernier est ajustable et peut intégrer ou exclure à volonté ces histoires en fonction de la représentation). Certaines parties du roman, comme celle où le « ragazzino invecchiato » raconte son histoire, présentent des descriptions assez longues, ici du bombardement de San Lorenzo, qui s'adapteraient assez mal au spectacle.

⁷⁷³ Stefania Stefanelli, « I linguaggi del teatro di narrazione », cit., p. 343. Pour Rita Fresu, il s'agit d'une langue « nella zona centrale della scala, non troppo sbilanciate [le strategie della lingua] verso le varietà trascurate, se non con precisi intenti mimetico-espressivi, né rivolte a soluzioni ricercate o sperimentali ». Rita Fresu, « *L'italiano de Roma* nella scrittura orale di Ascanio Celestini », cit., p. 181.

aprono digressioni che non vengono richiuse e tutto ciò che dicono tradisce la loro provenienza geografica e la loro identità culturale. E tutta questa confusione e imprecisione non sono dettate dall'ignoranza e dall'impreparazione, ma da una cultura che il teatro borghese [...] non conosce : la cultura dell'oralità⁷⁷⁴.

L'oralité de Celestini ne s'inscrit donc pas en opposition à un parler-écrit, mais au « parlato-recitato » du théâtre traditionnel, celui défini par Nencioni : « Il parlato scenico è dunque, nella nostra fattispecie, un parlato programmato, al quale possiamo applicare senza scrupolo l'attributo di "recitato", purché s'intenda nel senso della esecuzione di un parlato programmato »⁷⁷⁵. Ce « parlato-recitato », d'après Pasolini, ne pouvait aboutir qu'à une « lingua convenzionale », issue de l'histoire de la langue italienne imposée et diffusée depuis l'Unité. « Nessuno del resto, écrit Pasolini, può essere insensibile al ridicolo della pretesa che una lingua *soltanto letteraria*, venga imposta attraverso norme fonetiche artificiali e dotte, a un popolo di analfabeti [...] »⁷⁷⁶.

Simone Soriani évoque, pour la langue de Celestini, « un idioma identitario e collettivo al contempo »⁷⁷⁷, en notant qu'elle est à la fois langue d'Ascanio Celestini en tant qu'individu et langue d'une communauté de personnages humbles, en bas de l'échelle. Mais la langue qu'emploie Celestini n'a pas plus d' « identité » fixée ou figée que le narrateur qui la parle. Celui-ci se transforme continuellement dans la multitude de ses personnages et même l'aspect le plus autobiographique de ses récits (qui concernent sa famille), s'est transformé au fil des récits en une ascendance mythique⁷⁷⁸. Cette langue du narrateur émane de ce territoire : Celestini métabolise les voix du territoire dans sa propre voix et il parle la *borgata*, il parle les habitants *borgatari*. La langue de Celestini, paradoxalement, est déssubjectivée, ou plutôt multisubjectivée dans une élocution tellement rapide et répétitive qu'elle en devient presque bégayante. Celestini se met alors à « bégayer » dans sa propre langue, donc à la mettre en tension : « Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient bègue de la langue : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et

⁷⁷⁴ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 44.

⁷⁷⁵ Giovanni Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », cit., p. 175.

⁷⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], cit., alinea 21.

⁷⁷⁷ Simone Soriani, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », cit., p. 189.

⁷⁷⁸ « Come dire : "la sostanza di cui sono fatto sono i miei avi". [...] Dipingendo le proprie radici, Ascanio fonda un'identità anagrafica, inventa la sua tradizione [...] ». Guido Di Palma, « Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini », cit., p. 90.

non plus une affection de celui qui parle »⁷⁷⁹. Ce bégaiement est coextensif au monde d'où provient cette langue, elle n'est que la décantation d'un territoire parcouru de dynamiques qui ne se soumettent ni ne se définissent par la grammaire et la syntaxe majeures⁷⁸⁰.

En parlant de l'histoire de l'oignon que racontait son père, Celestini dit :

Mio padre ha raccontato questa storia per tutta la vita, creando una sorta di effetto polifonico che invece di generarsi nello spazio si è generato nel tempo. In tanti anni e tante volte che ho sentito raccontare questa storia nell'ascolto ho sovrapposto le voci (la voce di mio padre ascoltata raccontare tante volte la stessa storia e le immagini che questa evocava). Così come un quartetto di cantanti che cantando insieme producono una quinta voce⁷⁸¹.

Tout comme la substance de ses récits est le résultat d'expériences d'autres personnes – et l'écoute de ces témoignages devient alors expérience en elle-même – son point de vue semble se perdre et se confondre avec toutes les subjectivités mises en œuvre⁷⁸². Le fait de diffuser pendant le spectacle, à la fin, au milieu ou au début, des enregistrements réels de témoignages recueillis, participe de cette polyphonie ambiante. Ce ne sont plus des témoignages, ce sont des voix, désincarnées, sans nom et sans temps, qui tout à coup sonnent de façon étrange dans le tissu vocal de Celestini lui-même, mais ne font en réalité que seconder, reprendre, répéter ce qu'a dit le narrateur⁷⁸³. La voix du père de Celestini que l'on entend à la fin de *Scemo di guerra*, surtout, est frappante. Non seulement on retrouve les mêmes paroles, les mêmes expressions qu'a utilisées Celestini, mais aussi ce même ton léger avec lequel sont racontées ces histoires de guerre, dont la conclusion qu'il tire est simplement : « ma questa era la vita che se faceva in quell'epoca... sotto i bombardamenti... 'a vita de ragazzini in quell'epoca ». Il ne s'agit plus du père de Celestini, mais d'un père, et son récit, poli par la répétition, le fait devenir fabulation, père qui modifie et invente ses histoires, et qui est lui-même modifié et inventé par le fils. Loin d'être une parole figée, c'est

⁷⁷⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, cit., p. 135.

⁷⁸⁰ Deleuze cite à ce propos Mandelstam : « Que voulait dire ma famille ? Je ne sais. Elle était bègue de naissance, et cependant elle avait quelque chose à dire. Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier, et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue ». Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, cité dans Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, cit., p. 136.

⁷⁸¹ Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p.45.

⁷⁸² Simone Soriani, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », cit., p. 197.

⁷⁸³ Cette pratique est réalisée de façon un peu différente dans *Discorsi alla nazione*, où le public entre dans la salle tandis qu'une bande enregistrée qui enchaîne les extraits de discours de grands dirigeants ou dictateurs mondiaux (parmi lesquels on reconnaît ceux de Thatcher, Obama, Castro, etc.) est diffusée en fond sonore.

une parole constamment sous tension. La fabulation déborde la subjectivité de cette voix, qui appartient pleinement à cette rumeur d'où Celestini tire sa parole et sa langue.

3.3.4. Rythme

Outre les couleurs dialectales, la langue de Celestini se distingue aussi par le rythme soutenu selon lequel elle est prononcée. De fait, le discours du narrateur pourrait être écrit sur une partition qui en indiquerait d'une part l'horizontalité du rythme, d'autre part la verticalité des montées et descentes de la voix, qui sont plutôt limitées et placées à des endroits stratégiques. Le débit de parole de Celestini a une potentialité de rapidité qui est étonnante : c'est une parole « impazzita ». Pour ceux qui découvrent son théâtre, le premier effet qu'ils ressentent est celui d'un étourdissement sonore : le flot de paroles démarre dès le début du spectacle et l'on peine, dans les premières minutes, à suivre, voire à comprendre. Puis l'oreille s'habitue, et le spectateur parvient à rester dans le sillage de l'acteur. Cette vitesse est à la fois voulue et non voulue. Non voulue car Celestini parle comme cela dans la vie quotidienne⁷⁸⁴. Mais elle est également recherchée car le parti pris du narrateur est d'entraîner à sa suite les spectateurs sans que ceux-ci puissent avoir le loisir de réfléchir sur les images qui apparaissent dans leur esprit. » Io chiedo allo spettatore di correre dietro alla performance, e anche per questo utilizzo un parlato molto veloce »⁷⁸⁵.

Conformément à sa poétique du minimalisme, Celestini adopte un ton plutôt égal, d'un volume sonore à peu près constant, sans grandes envolées (il est en cela très différent de la diction de Davide Enia). C'est une langue qui s'appuie ainsi fondamentalement sur le rythme, un rythme de parole qui structure le récit, sculpte les mots et définit les personnages. La vitesse d'élocution augmente notamment dans les discours directs, faisant ainsi déborder le discours dans un comique léger, qui se permet de glisser dans un dialecte théâtral romain plus serré et plus acrobatique. L'effet de comique est produit avant même de comprendre ce qui est dit, car le narrateur se transforme en machine narrative qu'on ne semble plus pouvoir freiner :

⁷⁸⁴ L'entretien pour l'interview figurant en annexe en témoigne directement. Dans la présentation filmée qui précède le spectacle *Fabbrica* publié en DVD, Celestini parle seul et adopte un ton plus posé, plus explicatif. Restent toutefois les inflexions romaines qu'il n'essaie pas d'éliminer. Ascanio Celestini, *Fabbrica* [DVD], avec Ascanio Celestini ; réalisation pour la télévision Marco Rossitti. Lieu et date de la captation : Deposito Giordani de Pordenone, 07/10/2005. Roma, Nuova Iniziativa editoriale, 2006.

⁷⁸⁵ Ascanio Celestini, « Intervista a Ascanio Celestini » (par Nicola Pasqualicchio), in *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 163.

c'est la « raideur de mécanique » sur le vivant (du narrateur) qui produit cet effet de déluge verbal⁷⁸⁶.

À cette partition rythmique et tonale s'ajoute la pratique de la répétition. Le début de *Radio clandestina* en est une bonne illustration. La répétition est à la fois narrative (la réitération de la lecture des annonces, chaque jour) et syntaxique, avec les mêmes syntagmes qui reviennent comme une litanie étourdissante (retour incessant du *che* polyvalent et du verbe *dire*), surtout dans le discours de La bassetta, qui ne cesse de demander et de remercier. Le discours semble commencer *in medias res*, dans la continuité de ces actes répétés.

Che tutti i giorni viene questa donna che me fa, dice : « Dite un po' eh, che per piacere me la fa questa cortesia de dirme quello ch'è scritto lì sopra quel cartello, quello appiccicato là dietro ? ». Faccio : « Quante volte ve lo devo leggere e rileggere 'sto cartello, dico, tutti i giorni me lo state a chiedere di quel cartello. Dico quel cartello è sempre quello, sempre lo stesso. C'è scritto : "Fittasi. Fittasi monocale metri quadrati trentacinque angolo cottura telefono ore pasti". Dico se volete il numero del telefono ve lo scrivo su un pezzo de carta così magari je telefonate direttamente voi da casa vostra ». Che me dice « No non importa », mi fa, dice « Grazie per la cortesia, siete molto gentile », me dice « Grazie pe' la cortesia, ma trentacinque metri per me so troppi pochi, è troppo piccolo come appartamento », me dice grazie pe' la cortesia, siete molto gentile, me dice grazie per' la cortesia, me dice grazie pe' la cortesia. Che dico non pensate che questa donna sia alta tanto quanto eh. Dico questa è proprio una bassetta nana. Dico : « Ma per quello che siete alta voi, che sarete alta la metà de quanto so' alto io, che manco io fossi un gigante, io, che dico che in paragone de percentuale, trentacinque metri quadrati pe' voi so' come settanta metri quadrati pe' me che dico, magari se l'avessi un appartamento mio di proprietà mia personale di settanta metri quadrati. Che me dice « Ma, dica un po' eh, già che ce se trova, che per favore me la fa 'st'altra cortesia di leggere quello che c'è scritto su quelli altri cartelli, sul cartello verde pisello, su quello giallo, quello brillante dietro ? ». Che dico « Ma pure quelli già ve l'ho letti, dico tutti i giorni me lo state a chiedere de questo de questo de quell'altro cartello. Sto sempre a legge' cartelli pe' voi. Dico quelli là già ve l'ho letti, dico li conoscete a memoria, li conoscerete meglio di me... »⁷⁸⁷.

Toutes les narrations de Celestini sont ponctuées de syntagmes qui reviennent très régulièrement : ils peuvent être brefs (« i favolosi anni sessanta » ; « dico a 'sta bassetta » ; « Cara madre » ; « cinema Iris odierno cinema Gioiello ») ou plus longs (« il centro della

⁷⁸⁶ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (sous la direction de Frédéric Worms, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 8. « *Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique* ». Ibid, p. 22-23 (italiques de l'auteur).

⁷⁸⁷ Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* [DVD], cit.

fabbrica è l'altoforno » ; « un soldato giovane giovane, uno di questi diventati adulti pe' decreto del führer... soldati che a malapena se sono imparati a fa' il nodo ai lacci delle scarpe che già l'hanno mandati in guerra »). Il peut même s'agir d'un court récit comme dans *La pecora nera*, l'histoire drôle des deux fous qui veulent s'enfuir de l'asile et escalader les cent grilles qui l'entourent. À la quatre-vingt-dix-neuvième, ils sont fatigués et rebroussement chemin, en se disant que ce sera pour la prochaine fois. À ces répétitions syntaxiques s'ajoutent celles épithétiques de certains personnages qui rappellent celles de l'épique d'Homère : « il volto di pietra scolpito » de la marchande de tabac dans *Fabbrica*, « il tedesco con la chiazza in faccia », « il soldato russo con le scarpe belle », « il barbiere con le mani belle » de *Scemo di guerra*. Le narrateur place ainsi des balises dans le récit afin de pouvoir opérer des prolepses et analepses dans le récit. Le retour du connu, d'une situation déjà vue ou entendue, est un expédient classique des contes et participe aussi de la cyclicité du récit⁷⁸⁸ qui permet au narrateur de créer des passerelles entre les différents temps de la narration et mettre en relation passé et présent.

L'iterazione così sapientemente costruita crea le condizioni per un transito tra presente e passato, tra realtà e fantasia. Il lettore/spettatore, più che tuffarsi nella memoria, vi scivola lentamente, senza mai perdere l'ineluttabile contatto con il presente, a cui lo tiene ancorato proprio quello stesso elemento ripetuto che lo proietta in un mondo che non gli appartiene⁷⁸⁹.

D'un point de vue de la technique du récit, ces syntagmes appris par cœur permettent également à l'acteur de réfléchir et d'anticiper la suite du récit sans interrompre le fil de la narration⁷⁹⁰. Cette structure du discours ponctuée de refrains tire le récit vers la forme de la chanson. « Per certi versi la narrazione è più vicina alla canzone d'autore che non al teatro tradizionale »⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ La cyclicité et la réitération sont des stylèmes propres à la narration populaire. Rita Fresu, « *L'italiano de Roma* nella scrittura orale di Ascanio Celestini », cit., p. 174.

⁷⁸⁹ Ibid., p. 174.

⁷⁹⁰ Simone Soriani, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », cit., p. 194.

⁷⁹¹ Ascanio Celestini, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 4. Celestini n'est pas étranger à cette forme d'expression, puisqu'il sait lui-même jouer d'un instrument et s'est accompagné, avec d'autres musiciens, sur des spectacles tels que *Cecafumo*, où il a aussi chanté. Et de fait, quelques années plus tard, en 2007, Celestini publie un disque, *Parole sante* (Radio Fandango) issu de son travail préparatoire pour le spectacle *Appunti per un film sulla lotta di classe*. En 2012 est édité *Canzoni impopolari* (Roma, gruppo editoriale L'Espresso). Cette migration vers une autre forme esthétique n'est pas une solution de continuité pour Celestini : « E non lo so se si tratta di storie cantate o di canzoni dette in musica. Così come non saprei dire se il teatro che faccio da dieci anni sia fatto di personaggi raccontati o di azioni senza spettacolo ». Ascanio Celestini, sur son site officiel (<http://www.ascanioclestini.it/canzoni-impopolari/>, consulté le 21/03/2014).

Mais surtout, ces répétitions créent un maillage très dense qui structure fortement le récit : des phrases « musicales » s'enchaînent où apparaissent les personnages, pris dans un tourbillon de parole. Dans l'exemple suivant tiré de *Scemo di guerra*, le barbier part enterrer le chien sur lequel il a dû tirer.

Ma lungo la strada, nun aveva fatto manco du tre metri, che il barbierie venne fermato da un omo che gli disse : « Dove andate girando co' 'sto cane ? ». « Do' vado ? disse il barbierie, lo porto a seppellirlo : il cane stava lì in mezzo alla strada, se lo lascio lì porta pure qualche malattia ». « Beh, disse quest'omo, il cane è 'na bestia : seppellite mio padre, che s'è fatto quattro guerre, s'è meritato d'esse' messo sotto terra, no ? ». « Certo, disse il barbierie, che se lo merita ». Allora prese il cane e se lo levò alla cinta come fanno certi cacciatori sbrasoni. Se prese in braccio 'sto vecchio e se n'andò giù verso il fiume per seppellirli tutti e due.

Ma lungo la strada venne fermato da una donna che gli disse : « Dove andate girando con 'sto vecchio e 'sto cane ? ». « Eh, dove vado, disse il barbierie, li vado a seppellirli, li porto al fiume : er cane stava in mezzo alla strada, se lo lascio lì porta pure qualche malattia ; il vecchio s'è fatto quattro guerre, figurateve un po'. 'Nsomma, s'è meritato di esse' messo sotto terra, no ? ». « Certo, disse 'sta donna, ma il cane è 'na bestia, il vecchio è un vecchio : seppellite piuttosto il marito mio ch'è morto giovane e manco un figlio m'ha lasciato ». « Porca miseria, disse il barbierie ca' 'e mani belle, certo che, io lo seppellirei, ma mo' c'ho pure le braccia impicciate, ripasso domani, magari ». « No, disse 'sta donna, che annate tornate ripassate ? Prendete il carretto del marito mio, caricateci i morti vostri, caricateci pure il marito mio ». « Certo », disse il barbierie ca' 'e mani belle. Prese il cane, il vecchio, il marito e li mise sul carretto e se n'andò giù verso er fiume.

Lungo la strada venne fermato da un omo e 'na donna con una creatura in braccio, che gli dissero : « Dove andate girando con 'sto carretto de morti ? ». « Do'vado, disse il barbierie, li porto a seppellirli al fiume : er cane stava in mezzo alla strada, se lo lasciavo lì portava pure qualche malattia ; il vecchio s'è fatto quattro guerre, s'è meritato di esse' messo sotto terra, e quest'omo è morto che manco un figlio gli ha lasciato alla moglie. Eh, li porto al fiume, li seppellisco ». « Beh, disse quest'omo e 'sta donna, il cane è 'na bestia, il vecchio è un vecchio e quest'omo pure se è morto giovane, almeno una donna se l'è sposata, la vita sua l'ha fatta. Ma la creatura nostra, che vita ha fatta ? ch'è morta, che manco parlava ».

Il barbierie caricò 'sta creatura, la caricò sul carretto, e se n'andò giù verso il fiume, ma lo fermò tutto il paese : « Siete voi quello che carica morti, passate pure da noi, annate 'n fondo alla strada, lì c'era un condominio, è morta mia madre, mia cugina, tutti i figli miei ». Il barbierie girò per tutto il paese e caricò tutto il carretto pieno de morti. E alla fine, in grazia de Dio, co' 'sto carretto de morti de tutto il paese, arrivò fino davanti al fiume.

[Musica] Appena arrivò davanti al fiume era notte. E in tempo de guerra la notte è la fine del mondo. Senza tutta la casciera de l'esseri umani, si sentono solo i grilli che cantano. Durante quella notte lì i grilli, ce stavano solo loro di vicino al fiume. Davanti all'acqua del fiume che, il barbierie quando la

vide, je parve che l'acqua stasse ferma, capito, come se il fiume non scorresse più né in un verso né in un altro, capito, ferma come l'acqua dentro a un bicchiere. Alla faccia di quel greco antico che portava ad esempio proprio l'acqua del fiume per dire che tutto scorre. Beh, de notte, in tempo de guerra, l'acqua del fiume pare ferma, come l'acqua dentro a un bicchiere. Lui, il barbier colle mani belle si guardò quest'acqua de bicchiere ferma nel fiume, stava pe' prende' la pala quando si fermò subito perché vide arrivare certi soldati⁷⁹².

Le chemin pour atteindre le fleuve est parsemé de vivants qui demandent au barbier de prendre soin de leurs morts. À chaque fois que le barbier se remet en route vers sa destination, son mouvement est entravé : la situation est comique car l'on est typiquement dans une mécanique d'un mouvement sans cesse réprimé et qui cherche à se déployer⁷⁹³. Chaque défunt est un objet grammatical de plus dans une structure syntaxique qui se répète inlassablement. À la fin, c'est tout le village qui sollicite le barbier, et les voix se mêlent, se chevauchent, se répètent et se fondent dans une indistinction du sujet « è morta mia madre, mia cugina, tutti i figli miei ». Ce court récit dans le récit se termine par l'arrivée de la musique et du chant des grillons : « In tempo de guerra la notte è la fine del mondo. Senza la caciara degli esseri umani si sentono solo i grilli che cantano » ; le fleuve est évoqué par une comparaison très simple pour décrire une perception atypique des éléments naturels. Le ton se calme, les morts, accompagnés par le barbier, retournent au silence, à la mélancolie de cet air du *Trouvère* joué par un orchestre fanfare, où domine la trompette. C'est l'opéra symphonique pris dans un devenir-populaire, mélancolique ; cette trompette qui poursuit sa cantate vaillamment est comme les petites gens qui continuent à vivre leur quotidien (enterrer leurs morts) même en temps de guerre. C'est un paysage horizontal, où il n'y a pas de transcendance, mais au contraire un rapprochement à la terre qui se produit : descendre vers le fleuve, l'eau du fleuve elle-même qui s'arrête. Toutes ces figures continuent à être prises dans ce cycle infini, dans ces répétitions, dans cette partition vitale : ce sont des personnages rythmiques, construits par le tissage inlassable de la langue. Le « vecchio con le scarpe belle » de *Scemo di guerra* en est un bon exemple : il commence son récit par ses souvenirs personnels ayant trait à l'histoire de l'Italie : des détails mineurs, des perceptions plus que des

⁷⁹² Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁷⁹³ C'est ce que Bergson théorise comme le comique du « diable à ressort », c'est-à-dire « la vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat ». Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, cit., p. 53-54.

analyses ; mais surtout, le personnage est pris dans un flux continu de paroles où l'expression « mi ricordo, mi ricordo ; mi ricordo, disse il vecchio » devient ponctuation, inspiration-expiration du discours. Ces figures du récit n'existent que parce qu'elles se maintiennent dans ce paysage mélodique que dessinent les paroles de Celestini. Ce paysage mélodique n'est autre que celui des irréductibles à l'Histoire majeure.

4. Langue mineure d'une race mineure

4.1. L'horizon infini des marginaux

4.1.1. Un théâtre de *poveri cristi*⁷⁹⁴

« In fondo le istituzioni c'hanno bisogno degli eroi e dei santi. Perché gli eroi e i santi ci dimostrano quanto poco noi siamo eroi e santi e quindi quanto siamo troppo umani »⁷⁹⁵. Si l'institution produit des identités fausses et grossières, alors le théâtre, qui doit lutter contre sa propre institutionnalisation, se doit de contrer cette pratique et mettre en scène des anti-héros, des anti-saints. « Invece », poursuit Celestini,

a me interessava, nelle storie che ho raccolto, per questo spettacolo, per *Fabbrica*, raccoglie' proprio le storie degli esseri umani, delle persone. Anzi, neanche delle persone in generale, proprio quelle dei Mario, Giovanni, Antonio, Maria, Antonietta, Marinella, cè, le storie dei singoli, degli individui. E quindi ho girato per due anni raccogliendo le storie de' minatori, de' operai, de' contadini, de' mondine [...]⁷⁹⁶.

Raconter les histoires par le bas, du point de vue des humbles et des gens ordinaires, est une constante du théâtre de narration. En particulier, le narrateur-enfant est un expédient très souvent utilisé par les acteurs-narrateurs : il est ainsi protagoniste dans *Passione* (Laura Curino), *Gli album* (Paolini), *Maggio '43* (Enia) et raconte les événements, plus ou moins historiques, avec une certaine ingénuité et insouciance qui amène tantôt le comique, tantôt la poésie. L'Histoire racontée à travers des anecdotes et récits quotidiens représente certes un

⁷⁹⁴ Simone Soriani, à propos de *Radio clandestina* : « I protagonisti del racconto, infatti, non sono i partigiani che hanno compiuto l'azione di Via Rasella, non sono i nazisti responsabili dell'eccidio, non sono neppure le vittime della strage (anzi, Ascanio ne nomina soltanto due o tre) : i protagonisti sono tutti quei "poveri cristi" che, dalla fine dell'Ottocento, hanno lavorato e vissuto a Roma, subendo la violenza di un Potere indifferente e cinico ». Simone Soriani, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », cit., p. 191.

⁷⁹⁵ Ascanio Celestini, dans la présentation orale qui précède la captation de *Fabbrica* [DVD], cit.

⁷⁹⁶ Ibid.

début de renversement de l'ordre établi – l'Histoire, qui relate essentiellement les faits des détenteurs du pouvoir, est toujours en quelque sorte retracée également à partir de la perspective de ceux qui possèdent une forme de pouvoir – mais cette transgression semble devenue insuffisante après plusieurs années de théâtre de narration. Celestini parle lui-même de ce risque de n'être plus éversif : « Poi cominciai a registrare mio padre perché mi sembrava che avesse un patrimonio importante a livello storico, anche se con un'idea un po' banale dell'importanza della storia vista dal basso come se fosse più rivoluzionaria... »⁷⁹⁷. Les personnages-narrateurs ou protagonistes de Celestini ont ainsi une profondeur plus grande : ce sont non seulement des figures extraites du quotidien, prises dans la tourmente de la Rome occupée par les Allemands ou des luttes ouvrières des années cinquante, mais ce sont aussi et surtout des gens qui ne comprennent pas grand-chose à ce qui leur arrive, qui n'ont pas accès aux sphères de pouvoir et dont la seule priorité est de survivre.

Dans *Radio Clandestina*, le récit cadre est celui du narrateur qui raconte l'histoire des Fosses Ardéatines à La bassetta. Le narrateur ne peut s'empêcher de pointer du doigt la marginalité d'instruction dans laquelle elle se trouve :

Ma 'a verità vera, dico, è che voi non siete capace a legge' e scrive', dico, voi siete ANALFABETA, dico. Certo che trovare una persona che al giorno d'oggi odierno non è capace a leggere o a scrivere, che è analfabeta, è proprio 'na cosa rara e impossibile, eh. E dico voi siete 'na cosa rara, 'na rarità, 'na specie de pezzo d'antiquariato [...]⁷⁹⁸.

Ce personnage n'a pas pour seule fonction d'être l'interlocuteur fictif du narrateur, puisqu'elle apporte aussi sa contribution au récit en racontant par la suite comment sa famille a dû s'éloigner de plus en plus vers la périphérie de Rome. Son analphabétisme ne sert pas seulement à faire le lien avec celui de la plupart des gens en temps de guerre⁷⁹⁹. Son incapacité à déchiffrer et à comprendre est celle de masses qui pendant longtemps, et dans une certaine mesure encore aujourd'hui, n'ont pas les moyens de rationaliser une hiérarchie et une institutionnalisation de la société qui pèse sur eux : des personnages analphabètes de

⁷⁹⁷ Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 52.

⁷⁹⁸ Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* [DVD], cit.

⁷⁹⁹ Du point de vue de la structuration du récit, l'analphabétisme est ce qui permet de faire le lien entre le présent et le passé et d'enclencher le récit enchâssé sur le massacre : tout comme La bassetta, en temps de guerre les gens demandaient à celui qui savait lire de déchiffrer pour eux les communiqués officiels (ici le grand-père du narrateur). Du point de vue de la compréhension du récit, l'incapacité de comprendre fait écho à la construction d'une mémoire erronée qui s'est inventée des affiches qui n'ont jamais existé, sur lesquelles les gens disent avoir vu l'ordre, pour les partisans fauteurs de troubles, de se constituer sous peine de représailles dans la population.

l'histoire et qui se caractérisent par leurs actions (ou absence d'action) et non pas par leur psychologie ; des personnages qui ne suscitent pas le conflit, car le conflit appartient aux héros, aux personnages de théâtre. Les personnages de Celestini subissent, essaient de parer et c'est déjà beaucoup. À l'image de Nino et son père qui, en 1944, choisissent de prendre de petites rues pour rentrer chez eux car ils savent que la Tuscolana est pleine de soldats – américains ou allemands, peu importe –, ce petit peuple emprunte les voies secondaires, plus discrètes et plus sûres. En somme, un théâtre de *poveri cristi*, qui porte donc une perspective différente de celle du narrateur-enfant ou de celle qui se nourrit de l'expérience autobiographique du narrateur. Il s'agit d'une population pour qui le sens des choses est limité et immédiat, car les projections vers l'exception, vers le futur, vers l'espoir sont difficiles. La vie est vécue, sans héroïsme, tout comme la mort⁸⁰⁰. L'histoire de l'ouvrier Luigi Trastulli, évoquée dans *Fabbrica*, est éloquente à cet égard : il meurt à Terni lors d'une manifestation ouvrière contre l'adhésion de l'Italie à l'OTAN en 1949 et tout le monde croit qu'il est mort deux ou trois ans plus tard, lors des grèves contre les licenciements de masse. Sa mort a été déplacée dans l'imaginaire collectif à un moment où il était logique qu'il perde la vie, où sa mort faisait sens. Celestini raconte que lorsqu'il s'est intéressé à cette histoire, elle a fait écho en lui à celle de Carlo Giuliani, car le G8 de Gênes en 2001 était tout récent. En écoutant le témoignage d'un de ses camarades, diffusé par ailleurs sous forme de voix enregistrée pendant le spectacle *Fabbrica*, il a été frappé par l'absence de rage, de haine ou de colère : il s'agissait avant tout de la mort d'un jeune homme, presque due au hasard ; cela pouvait être lui comme un autre, comme plusieurs autres ou comme aucun autre. « Questa strana fatalità è la cosa che mi colpiva della morte di Carlo Giuliani, e che me colpiva della morte de Luigi Trastulli e de tanti altri [...]. Chi finisce ammazzato in una manifestazione, ma anche in guerra, alla fine, quando vai a raccogliere la sua storia, è sempre la storia di un poveraccio »⁸⁰¹.

4.1.2. La langue carnavalesque

L'extraordinaire du récit ne provient pas des événements en eux-mêmes, mais de leur récit, d'une vision déformée des choses, non homologuée à l'exigence de véridicité, mais au

⁸⁰⁰ À cet égard, la mort ne constitue pas un « événement » (en tant que « écart significatif par rapport à la norme ». Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique* (sous la direction d'Henri Meschonnic), Paris, Gallimard, 1973, p. 327.

⁸⁰¹ Ascanio Celestini, dans la présentation orale qui précède la captation de *Fabbrica* [DVD], cit.

contraire animée d'une capacité à virer de façon toute naturelle vers le récit surréel, l'affabulation en équilibre entre l'imaginaire et le réel⁸⁰². Ce merveilleux désamorce le tragique qui pourrait sourdre de thèmes *a priori* assez graves qu'il traite et contribue au renversement carnavalesque du monde, qui rétablit la cyclicité et une dimension joyeusement grotesque des choses⁸⁰³. La dimension carnavalesque au théâtre a été introduite par Dario Fo, non seulement à travers sa récupération de motifs médiévaux appartenant à la culture populaire du Moyen-Âge mais aussi par la mise en scène des figures du renversement : le fou (dans *Morte accidentale di un anarchico*, 1970, par exemple), l'idiot (le personnage ingénu d'Enea dans *Settimo : ruba un po' meno!* de 1964) et surtout le *giullare*, cette figure quotidienne du Moyen-Âge, insaisissable⁸⁰⁴. Le carnavalesque chez Dario Fo contamine les thèmes mais aussi le langage : celui-ci renverse les normes linguistiques pour créer de nouvelles langues, phoniques et gestuelles, qui mêlent les idiomes de plusieurs époques et de plusieurs territoires. Il y a une réutilisation de ces clés d'appréhension du monde dans le théâtre de Celestini et qui fonctionnent toujours comme renversement de la perception et donc comme tension désacralisante d'une lecture majeure de l'Histoire.

Le carnavalesque investit d'abord la langue de Celestini, mais pas par l'utilisation de termes obscènes ou de jurons, comme cela pouvait être le cas chez Rabelais. Ici, on constate d'une part l'abaissement du niveau de langue formel, sacré à un niveau beaucoup plus terre à terre et d'autre part une syntaxe qui déborde les normes du discours rationnel pour devenir chaîne sonore rapprochant les propositions, logorrhée libératoire et qui n'est guidée que par la voix même du narrateur. Il faut citer l'invention d'un récit de teneur biblique sur l'origine du régime alimentaire des mouches dans *Scemo di guerra*. Le narrateur rapporte ce qu'a raconté

⁸⁰² Patrizia Bologna parle ainsi de « l'osmosi tra piccole verità e piccole fantasie, fusione che raggiunge una simbiosi tale da non permettere più di comprendere quale sia il terreno in cui è nata quella piccola verità o quella piccola fantasia, se sia fisico o metafisico, se sia la realtà o il sogno ». Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit. p. 187.

⁸⁰³ Beatrice Barbalato, à partir de l'essai de Bakhtine, établit des points communs entre l'écriture de Rabelais et le théâtre de Celestini : l'abaissement des figures majeures comme le Christ, la Vierge, le Pape ; des mouvements dirigés du haut vers le bas (comme le narrateur qui urine dans le casque allemand du haut d'un arbre) ; le concept de vide, de trou comme lieu de fécondité (les deux premiers Fausto de Fabbrica meurent dans un trou qu'ils ont creusé et trois jours plus tard leur fils voit le jour ; la parade, la file indienne qui caricature les processions officielles. Beatrice Barbalato, « Telos, il senso della fine », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, cit., p. 88.

⁸⁰⁴ Dario Fo passe en revue ce que doit savoir faire un *giullare*, d'après un certain Ruggero Pugliese, gentilhomme siennois du XIII^e siècle : « [...] corteggiare, cantare, uncinare, imbrogliare, far di peso, di conto, dileggiare i leggiadri, barare a carte e ai dadi, giurare il falso, far serenata a sfregio e ad ammicco, parlare finto latino, greco vero, far apparire vero il falso e quasi falso il vero. L'ambiguità con la contraddizione dei valori stabiliti : un vero giullare, insomma ». Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 120-121.

le « scemo di guerra » à son père à propos de Primo, le déporté du Quadraro, à qui Giubileo a raconté qu'il élève, dans le tiroir de son établi à l'usine Siemens où ils travaillent tous les deux, une grosse et vieille mouche, pour qui il éprouve de l'affection et avec laquelle il parle. Un jour, Primo profite de l'absence de Giubileo pour vérifier si l'histoire est vraie et ouvre le tiroir. La mouche est bien là et lui révèle pourquoi les mouches ont été condamnées à manger des excréments et des corps en décomposition.

Autrefois, les mouches ressemblaient à n'importe quel insecte et se nourrissaient du nectar des fleurs. Mais la Madonne vient les voir, affligée de la mort de son Fils et les supplie de faire disparaître le corps mis au tombeau.

Voi che siete le mosche fateme 'sto piacere, che il figlio mio Gesùcristo, figlio mio vero, 'st'antichi romani buzzuri ignoranti e cafoni me l'hanno preso, messo in croce e mo' è morto. Io l'ho tirato giù io – disse la Madonna – il mio figlio vero dalla croce, l'ho tirato giù io e l'ho messo in un sepolcro scavato di rocce e stava tanto bene là dentro quando che so' arrivati de nuovo 'st'antichi romani buzzuri ignoranti cafoni e burini, m'hanno chiuso 'sto sepolcro e mo' il figlio mio io non ce posso manco anda' a visitarlo il corpo morto del figlio mio. Io – disse la Madonna – io figuriamoci non ce tengo, non ce tengo ad avere il corpo del figlio morto pe' casa, ma non voglio manco che rimane tra le mani di quest'antichi romani buzzuri ignoranti burini e cafoni. Voi – ce disse la Madonna a noi mosche – voi che siete le mosche, me dovete fare 'sto cavolo de piacere : voi dovete fa scomparire il corpo del figlio mio. Fate quello che ve pare, inventate quello che volete, basta che lo fate scomparire, perché io non ce posso pensa' che è rimasto nelle mani de 'sti antichi ignoranti burini cafoni romani⁸⁰⁵.

Dans la perspective du renversement carnavalesque, la Madonne s'exprime dans un italien romanisé truffé de termes familiers et d'erreurs grammaticales : elle est une mère

⁸⁰⁵ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit. Cet exemple particulièrement expressif aide à constater que la langue en scène d'Ascanio Celestini est davantage orale et dialectalisée que la langue qu'il utilise dans les textes publiés. Ceux-ci présentent en effet des traits caractéristiques du langage parlé et de l'italien régional de Rome mais la langue apparaît globalement plus surveillée que dans les spectacles, sauf peut-être dans les brefs discours rapportés au style direct. Ainsi, dans cet exemple de la prière de la Madonne, le texte publié donne une version un peu différente : « E io ero contenta che il corpo di mio figlio morto ci aveva una tomba vera scavata di roccia. Ma l'antichi romani buzzurri e ignoranti hanno chiuso la tomba. Mo' stanno davanti alla tomba e dicono che ci restano per tre giorni. E dicono che nessuno ci deve entrare nella tomba scavata. Dicono che non ci devo entrare nemmeno io che sono la madre del figlio mio. E io dico che questi burini si sono presi la tomba con tutto il corpo di mio figlio morto e non me lo vogliono più ritornare indietro. Voi siete le mosche e mi potete capire che io non ci tengo ad avere questo corpo di figlio morto dentro casa. Ma voi che siete le mosche lo potete capire che però non voglio nemmeno che il corpo del figlio mio se lo tengono questi antichi romani. Voi che siete le mosche e che il figlio mio vi voleva tanto bene... fatemi il piacere che fate sparire questo corpo di figlio morto e io vi darò tutto quello che voi chiederete ». Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005, p. 107. On observe que les répétitions (« corpo morto » ; « figlio mio ») sont toujours présentes, mais que le rythme est aussi donné par l'analepse « voi che siete le mosche », dont la version orale peut se dispenser car la scansion est réalisée directement par le rythme et le ton de la voix du narrateur.

comme les autres, affligée et en colère. L'injure à rallonge (« antichi romani buzzuri ignoranti cafoni e burini »), réitérée comme un automatisme (Bergson), presque comme un signe de ponctuation du discours, participe également de cette opération d'insoumission : « Tous ces personnages sont tournés en dérision, injuriés et rossés parce qu'ils représentent individuellement le pouvoir et la vérité expirants : les idées, le droit, la foi, les vertus dominantes »⁸⁰⁶. Ce chapelet d'insultes en dialecte romain – qui créent l'assonance finale en /i/ – répété à plusieurs reprises, est particulièrement comique. La Madonne promet aux mouches d'exaucer un de leurs vœux en contre-partie. Les mouches formulent le vœu de ne plus jamais mourir de faim et la Madonne promet. Les mouches font disparaître le corps et quand les Romains pénètrent dans le tombeau, ils ne le trouvent pas. La Madonne est satisfaite, félicite les mouches et les prie de bien vouloir lui faire voir le corps une dernière fois. Mais les mouches, un peu gênées, ne peuvent pas : « noi Gesucristo se lo semo magnato ». De rage, la Madonne emmène les mouches dans un pré et en chasse les animaux ; sur le pré ne restent que les bouses et les crottes. « Voi che ve siete mangiato Gesucristo il figlio mio come antipasto, 'mo mangerete merda, merda fino alla fine dei secoli, e vedrai che co' merda e cadaveri non morirete più de fame ». L'abaissement de figures sacrées dans le monde organique, l'ingurgitation et son pendant de défécation, l'évocation du bas matériel contribuent à renverser joyeusement ce qui appartient au « sérieux »⁸⁰⁷. Bakhtine souligne par ailleurs combien les excréments ont une place importante dans le comique du Moyen-Âge et l'œuvre de Rabelais : ici la condamnation à manger des excréments comporte certes un rabaissement humiliant, mais aussi, comme toujours lorsqu'il est question de bas matériel, une rénovation et une régénérescence. L'« arrosage d'urine » en particulier (chez Rabelais, par exemple, avec la jument de Gargantua qui noie toute une compagnie de soldats) se retrouve dans *Scemo di guerra*, dans l'exploit de Nino qui prend pour cible le casque de l'Allemand.

Mi' padre spesso andava a raccoglie' le pigne. Ma quella volta li raccontava mi' padre che nel mentre che stava in cima al arbero a raccoglie' le pigne, a un bel momento vide passare un soldato tedesco sotto l'arbero, un soldato giovane giovane, uno di questi diventati adulti pe' decreto del Führer... Soldati che a malapena se so' imparati a fa' nodi ai lacci delle scarpe che già l'hanno mandato in guerra. Dice che questo soldato giovane giovane s'era

⁸⁰⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 213.

⁸⁰⁷ Selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 150-151.

messo seduto sotto all'arbero de mi' padre e s'era tolto l'elmetto, l'aveva appoggiato per terra col buco rivolto verso l'alto. Figuramose mi' padre, era un ragazzino, c'aveva otto anni, eh, gli sembrò 'na sfida. Si tirò giù la patta dei pantaloni, tirò fuori il pisello e ci pisciò dentro. 'Na cosa straordinaria, roba da Olimpiadi, eh ! Ahò, voglio di' : dall'altezza dell'arbero riuscire una pisciata e far centro in un buco così piccolo è 'na cosa straordinaria. Tant'è vero che pure mi' padre s'aspettava che il tedesco si sarebbe alzato in piedi, gli avrebbe fatto l'applauso, che sarebbe partito e poi tornato ca' a banda d''a armata germanica pe' sonarji 'a marcia reale, che Hitler in persona sarebbe lui arrivato, Hitler, pe' attacca' sul petto a mi' padre la medaglia d'oro pe' la pisciata più lunga⁸⁰⁸.

L'acte obscène qui devient exploit, la démesure de l'attente du personnage quant à sa récompense, la sollicitation de figures « sérieuses » comme celles d'Hitler ou de l'armée allemande pour saluer une miction « da Olimpiadi » sont pris dans une diction qui s'accélère (mais qui va se calmer lorsque le narrateur raconte la vraie réaction du soldat) et qui active la vision renversée du monde qu'a l'enfant⁸⁰⁹.

L'humanité mise en scène dans les spectacles de Celestini se caractérise par deux besoins prioritaires : raconter et manger. Le premier est la régurgitation verbale d'une somme d'expériences, de sentiments, de nécessité de créer un lien avec l'humanité écoutante. Elle fait pendant à la nécessité, dans les récits, de se sustenter. Il est souvent question de nourriture chez Celestini : une nourriture simple, celle du pauvre, comme la *cicoria*⁸¹⁰ dans le spectacle du même nom, légume utilisé dans la cuisine traditionnelle centre-méridionale ; l'oignon de *Scemo di guerra*. C'est pour obtenir cet oignon que Nino commence à raconter des histoires. Le récit peut donc sauver la vie⁸¹¹. Manger, raconter et survivre sont ici profondément liés.

Il existe une volupté liée à la nourriture, comme dans *Cicoria* où l'on trouve la description du régal populaire lors de la fête de San Giovanni. L'image de la chair molle des escargots se lie fortement avec le verbe *succhiare* – et ses sonorités sifflantes et claquantes – mis en évidence par sa position anaphorique :

Ma alla faccia dello spurgo e alla faccia del bisogno

⁸⁰⁸ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸⁰⁹ Ici, le comique naît aussi du manque d'adaptation de l'acte à la situation, c'est-à-dire l'attitude de jeu dans une situation de danger de mort : c'est la distraction, la non-correspondance entre l'action et la réaction chez l'enfant, qui « continue de voir ce qui n'est plus, d'entendre ce qui ne résonne plus, de dire ce qui ne convient plus, enfin de s'adapter à une situation passée et imaginaire quand on devrait se modeler sur la réalité présente ». Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, cit., p. 9.

⁸¹⁰ Concetta D'Angeli note que le titre fait certainement référence à une réplique de Totò dans *Uccellacci e uccellini* où, vêtu en disciple de Saint François, il dit « Laudato sii [...] per la cicoria / e chi se la magna che Iddio l'abbia in gloria ». Concetta D'Angeli, « Generazioni in cammino verso la morte », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, cit., p. 24.

⁸¹¹ Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 201.

il giorno de S. Giovanni tutti succhiano, succhiano, succhiano...
 Succhiano i regazzini puzzolenti de' carburo,
 succhiano le madri co' le mani nere di carciofi e de cardi,
 succhiano i padri operai co' le mani callose e grosse,
 succhiano i vecchi co' la dentiera dell'inps, cor moccolo ar naso succhiano tutti
 insieme,
 Succhia il popolo cencioso !⁸¹²

La recherche de nourriture peut devenir à elle seule moteur du récit : *Scemo di guerra* déploie sa série de récits imbriqués les uns dans les autres selon le fil conducteur de la quête de la « società del maiale »⁸¹³.

Dans les pièces sur l'époque contemporaine, en revanche, la nourriture change de statut. Simple et non transformée auparavant, elle devient industrielle : les esquimaux que mange le narrateur enfant dans *La pecora nera* (2005), jusqu'aux aliments du supermarché, dont la filière est totalement inconnue et qui deviennent éléments maléfiques, incorruptibles même par le suc gastrique.

Conosci il signor Barilla ? Sai che fa ? Non sai niente di questo prodotto, di come si produce. È solo un oggetto di consumo che stai solamente mangiando, o cucinando al limite. Chi la produce, come la produce, non ne sai niente. Che sia fatta con il vomito o con il grano duro per te è indifferente. Allora non è come mangiare il vomito ?⁸¹⁴

Enfin, le renversement carnavalesque dont est acteur le petit peuple que Celestini met en scène est aussi possible grâce au rire. Il ne s'agit pas d'un rire tonitruant, mais d'un petit rire qui « assure la guérison »⁸¹⁵ et qui sonne comme une victoire sur la peur, qu'inspire en particulier la mort. Ainsi, après l'épisode de la récolte des pommes de pin et du casque de

⁸¹² Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, cit., p. 70. La référence est ici faite au texte publié, car il n'existe pas de captation du spectacle et il faut donc tenir compte du fait que la façon dont sont joués les dialogues échappe à l'analyse : le texte publié ne peut proposer qu'une partie de la réalisation spectaculaire effective.

⁸¹³ Pasolini a utilisé avant Celestini cette faim qui est moteur des pérégrinations du personnage dans son film *La ricotta* : le personnage de Stracci (nom évocateur) ne cherche qu'à se procurer désespérément à manger sans se préoccuper de ce qui se passe autour de lui (le tournage du film sur la Passion, dont les subtilités s'opposent au besoin primaire de manger). « C'è chi nasce co' 'na vocazione e chi nasce co' n'altra. Io sarò nato co' la vocazione de morì de fame! », s'écrie Stracci, qui meurt d'inanition sur la croix fictive : un « povero cristo », lui aussi. Marco Saggiaro, « La vittima nel cinema e nei film di Pier Paolo Pasolini » [en ligne], sur le site *Pier Paolo Pasolini. Pagine corsare* (sous la direction d'Angela Molteni), disponible sur http://www.pasolini.net/tesi_saggiaro09_variaz_ricotta.htm (consulté le 17 /03 /2014).

⁸¹⁴ Simone Soriani, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 8.

⁸¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 79.

l'allemand, Nino, dans *Scemo di guerra*, est amusé : « e gli veniva da ride' a pensa' che per quelle quattro cinque pigne quasi c'era morto »⁸¹⁶. C'est le rire de l'enfant qui ôte son pouvoir à la terreur qu'inspire l'ennemi, l'arme à feu, la perspective d'y rester. Ce rire a « une signification positive, régénératrice, *créatrice*, ce qui la différencie nettement des théories et philosophies du rire postérieures jusqu'à celle de Bergson incluse, qui mettent de préférence l'accent sur ses fonctions dénigrantes »⁸¹⁷. C'est précisément ce rire qui clôt le spectacle *Scemo di guerra*, non plus dans la voix de Celestini, mais dans l'enregistrement de la voix de son père. Un petit rire comme rumeur de fond se fait entendre dans ce discours, le rire d'un petit triomphe sur la mort.

Beh, senti, io me so' accorto e non me so' accorto. Ma c'è stata 'na mitragliata. Io me so' accorto perché ho sentito er sor Giulio, mi' padre, che strillava. S'era messo le mani all'occhio e strillava. A me sembravano dei sassi cascati. « Ahò che te strilli ? ». « Ma non vedi che mitragliata che c'è stata ? ». E se semo avviati poi, lui s'è rinfrancato ; io ridevo. E mi' padre che... 'na stizza c'ha avuto... certo, pe' 'na cipolla, perde' un figlio... non so se conviene⁸¹⁸.

Alors cette langue foisonnante, irrespectueuse, qui ne cesse de digresser et qui fait entendre la capacité de renversement de perspective opérée par les figures mises en scène, c'est une langue délirante. Celestini délire sur scène, il « entraîne [s]a langue hors de ses sillons coutumiers »⁸¹⁹. Et ce délire passe par les peuples, prend une dimension historique nécessaire : « il est la mesure de la santé lorsqu'il invoque cette race bâtarde opprimée qui ne cesse de s'agiter sous les dominations, de résister à tout ce qui écrase et emprisonne [...] »⁸²⁰. La langue délirante de Celestini est cette agitation, cette puissance que possède la race des irréductibles au pouvoir (des institutions, de la grammaire). L'exemple suivant est tiré de l'histoire de Primo, dans *Scemo di guerra* : dans la nuit qui suit la fuite des Allemands du camp où il est prisonnier, il s'enivre de vodka avec les deux Polonaises qui servaient la soupe et finissent tous dans le même lit. Mais Primo, au matin, ne se rappelle rien de ce « kamasutra polacco » :

Solo una cosa, negli anni, solo una gli è rimasta impressa, una soltanto : la puzza. Tutti e tre puzzavano in una maniera che faceva impressione. Le

⁸¹⁶ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 80.

⁸¹⁸ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸¹⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, cit., p. 9.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 15.

polacche puzzavano e lui più delle polacche, e le polacche più di lui, e lui più... Era una gara, chi puzzava de più, una fabbrica della puzza, una cosa che più se prendevano se strusciavano se leccavano se mozzicavano se prendevano se lasciavano se acchiappavano se lasciavano se pijavano, più 'sta puzza aumentava, una puzza ch'era tutta la puzza dell'umanità sporca tutta addosso a 'sti tre cristiani ; una puzza che se Gesucristo e Dio fosse' dovuto torna' a''a fine della guerra per riportare il battesimo agli uomini oltre che l'acqua santa pure il sapone benedetto se doveva porta'⁸²¹.

Celestini prononce ces mots en seulement trente-six secondes : c'est une forme de raptus linguistique, où la succession des verbes et la répétition des polyptotes de « puzza » crée un tourbillon qui entraîne ces figures au-delà de la contingence du moment. Ils sont l'humanité misérable mais vivante, la mort et la vie en même temps. Après cette étreinte aussi désordonnée que nécessaire, ils sont ceux que le Christ devra laver au sens propre (le sacré ramené au concret), ils sont la chair dans toute sa réalité. Le délire linguistique de Celestini permet à ces figures d'être prises dans une tension incessante qui les rend vivantes.

4.1.3. La tare physique

Mais surtout, l'humanité de Celestini est une humanité marquée physiquement. Dans *Fabbrica*, le personnage d'Assunta, l'ouvrière qui s'est rebellée au patron et a fini par sortir de l'usine, a un secret : elle a « tre zinne » et élimine systématiquement ses amants pour qu'ils ne révèlent pas ce secret. La beauté de cette « Madonna, col viso di pietra scolpito » se retourne ainsi en quelque chose de monstrueux. Le dernier Fausto a perdu sa jambe à l'usine, tandis que le fasciste Giovanni Berta est resté célèbre pour être mort accroché à un pont par les mains, qu'on a dû lui couper pour le décrocher. L'épisode est resté dans les mémoires à travers une chanson d'enfant. La tare physique crée donc une ambivalence des personnages : la femme la plus séduisante possède un attribut aussi fascinant que monstrueux, la sinistre fin du fasciste donne lieu à une chansonnette comique, l'ouvrier handicapé devient celui le plus lié à son usine. La tare est donc le rappel de la dimension corporelle de ces personnages qui sont profondément ancrés au monde à la fois dans sa dimension sérieuse et dans sa dimension comique. Les corps difformes appartiennent eux aussi au grotesque et au carnivalesque. « [...] *le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps* ; de plus, ce

⁸²¹ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier [...] »⁸²². Dans *Scemo di guerra*, on rencontre « l'omo con il braccio magro magro, secco secco » et « il soldato con la chiazza rossa in faccia ». Ce personnage est muet dans le récit, mais son aspect physique parle pour lui : il s'inscrit ainsi au croisement entre la disgrâce et l'innocence. « Dice che la faccia del tedesco era 'na cosa che non se poteva racconta'. Il tedesco c'aveva una chiazza rossa in faccia che faceva impressione. Una voglia, capito ? Però in faccia, che prendeva tutta la faccia »⁸²³. Cette figure est par excellence un personnage rythmique, qui surgit à différents moments du récit à travers ces syntagmes récurrents et égaux. Cristina Valenti parle de « personaggi che raccolgono in sé le ferite e gli insulti del mondo, antieroi per eccellenza, menomati, zoppi, deformati, individui inconsapevoli eppure protagonisti di movimenti storici che li hanno travolti e che attraverso di loro possono venire raccontati. Dai margini della storia vengono raccontati i grandi fatti »⁸²⁴.

Ces personnages ne sont pas sans rappeler les créatures tout aussi difformes et banales de Beckett. La « messa in scena del “peggio” » plaît particulièrement à Celestini, qui relève que ce ne sont pas des personnages « positifs » dans le sens bourgeois du mot : le bien est impossible, et tout est fait par intérêt, sans que cela fasse d'eux des « méchants »⁸²⁵. « Questi personaggi raccontano un'identità critica, hanno una trasparenza che ci rende comprensibile la complessità del mondo. Attraverso questa trasparenza vediamo. Vediamo loro per vedere oltre. Se fossero buoni, non mostrerebbero nulla di concreto »⁸²⁶.

Les critères moraux habituels du « bien » ou du « mal » ne sont plus pertinents. Cela est bien illustré par l'histoire du vieux gardien de porc dans *Scemo di guerra* qui doit ensevelir le prisonnier russe que le soldat allemand vient de tuer. Le vieux voit bien que le prisonnier n'est pas complètement mort, mais il s'exécute. Il convoite les belles chaussures de soie blanche du Russe, ce qui l'amène à le déterrer, sitôt les Allemands partis, afin de les lui prendre.

Il suo racconto è una confessione frutto di un senso di colpa. Anche se non c'è stata una reale volontà da parte sua, quando si è accorto che il russo era ancora vivo, non si è fermato, perciò è stato lui ad ammazzarlo... e questo

⁸²² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 315.

⁸²³ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸²⁴ Cristina Valenti, « Lo scemo di guerra e altre storie alla rovescia », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria*, cit., p. 121.

⁸²⁵ Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 45-46.

⁸²⁶ Ibid.

succede senza grandi tragedie... La morte di quasi tutti è una morte abbastanza semplice, anche banale in qualche modo... questi muoiono e basta [...] ⁸²⁷.

Le personnage du vieux est, comme tous les autres, hors des catégories majeures du bien et du mal. Figure modeste du labeur, qui élève loyalement les porcs de son maître jusqu'à ce que les Allemands arrivent, qui accepte de manger avec résignation, mais sans tristesse, le dernier porc débusqué par les soldats, le vieux est une figure prise dans une continuité de vie qui le dépasse : cette idée de cycle, d'alternance entre la vie et la mort, est exprimée par des syntagmes identiques, qui font terminer le récit là où il a commencé :

A casa mia i morti li sotterrano scalzi. A casa mia quando uno lo mettono sotto terra gli ele levano le scarpe. Perché **se dice** che se al morto gli lasci le scarpe, poi il morto c'ha i piedi pesanti e non jela fa' manco ad arriva' alla porta de casa, figuramose all'altro mondo. Per questo **a casa mia i morti li sotterrano scalzi** ⁸²⁸.

Son acte obéit à une sagesse populaire, à une habitude dont on ne sait depuis combien de générations elle existe, et depuis combien de temps les mêmes mots reviennent, résonnent : « Si dice, dicono ».

Le doute jeté sur la possibilité de distinguer le bien du mal fonctionne également comme stratégie d'évitement du risque de manichéisme qu'engendrent naturellement certains sujets (les partisans contre les fascistes, par exemple). Pour Antonio Audino, cette ambivalence des personnages est ce qui distingue la narration de la seconde génération :

In quest'ultima generazione di narratori si è perso invece ogni residuo indagatorio, ogni desiderio di ristabilire verità e certezze. Subentra uno smarrimento, uno scetticismo morale [...] e si diventa buoni o cattivi a seconda delle strettoie che la storia, la società, gli individui ci impongono ⁸²⁹.

Ces personnages marqués ne sont pas pour autant individualisés. Au contraire, ils sont pour le moins interchangeables. La « bassetta nana » de *Radio clandestina* n'a pas de nom, elle n'est définie que par sa particularité physique et son analphabétisme. Dans *Fabbrica*, les trois générations d'ouvriers sont incarnées par trois Fausto, tous trois séduits par la même Assunta. Mais c'est dans *Scemo di guerra* que l'interchangeabilité est la plus pratiquée, puisque « il soldato con la chiazza rossa » revient à plusieurs moments – une fois il est

⁸²⁷ Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttestorie*, cit., p. 208.

⁸²⁸ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸²⁹ Antonio Audino, « C'era una volta una santa... », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria*, cit., p. 154.

allemand, une autre fois il est polonais, une autre fois il ressemble à Giubileo. Lui qui semblait un personnage particulièrement identifiable, devient une entité libre, sans plus aucune appartenance.

À la fin du récit, un corps est retrouvé pendu à un arbre, sans que personne puisse dire qui était ce jeune homme avec une telle « *chiazza rossa* » sur le visage. Les personnages des récits de Celestini sont donc des entités qui vont au-delà d'une individualité identifiée. Ils sont des faisceaux de discours qui s'expriment les uns après les autres dans le spectacle, selon une succession qui bouleverse rapidement les repères spatiaux et chronologiques. Ils sont les déclinaisons d'une même rumeur de fond, qui est celle de tous les écartés qui n'ont pas droit à la parole individualisée dans l'histoire, ceux dont la voix n'a pas eu droit de mémoire. Les figures mises en voix par Celestini ne sont qu'une émanation de ce discours indirect libre omniprésent, résistance à la parole d'ordre des discours officiels, des décrets, des communiqués.

4.2. Récits de morts et de vivants

Les récits de Celestini, même lorsqu'ils évoquent l'Histoire, créent volontairement des interférences dans l'ordre du temps et rendent les limites perméables, notamment celle qui sépare la vie de la mort. L'acte de transgression dont parle Iouri Lotman n'occasionne plus d'« événement » mais semble ici pris dans une continuité qui bouleverse l'habituelle conception très structurée du monde. Les personnages ne franchissent plus de limites, ils passent⁸³⁰. Vie et mort se côtoient dans une proximité qui exclut l'idée même de fin définitive. Cette idée de mort fortement liée à la régénérescence est un élément important de la vision carnavalesque du monde : « In *Cicoria*, invece, si ride per la comicità dei racconti e si ride di un riso liberatorio per le immagini grottesche che vengono proposte. Si ride perché la morte della quale si racconta, è una morte che non stravolge la vita dei personaggi, ma ne « segna » i percorsi umani »⁸³¹. Il s'agit encore d'un rire guérisseur, qui apporte une forme de

⁸³⁰ « Le monde est divisé en vivants et en morts et il est partagé par une ligne infranchissable, en deux parties : il est impossible, en restant vivant, d'aller chez les morts, ou, en étant mort, de rendre visite aux vivants. Le texte à sujet, en conservant cet interdit pour tous les personnages, en introduit un (ou un groupe), qui s'en libère : Énée, Télémaque ou Dante descendent au royaume des ombres, le mort du folklore, chez Joukovski ou Blok rend visite aux vivants. Ainsi se détachent deux groupes de personnages, les personnages mobiles et les personnages immobiles ». Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, cit., p. 332.

⁸³¹ Ascanio Celestini, « Nota dell'autore », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, cit., p. 30.

renaissance⁸³². Dans *Scemo di guerra*, le « barbiere con le mani belle », parvenu au fleuve avec ses cadavres, est obligé de se cacher parmi eux car une troupe d'Américains arrive pour faire halte. Il s'efforce de prendre la rigidité cadavérique, d'avoir les « mani di ricotta » et reste ainsi. Cela fonctionne auprès des Américains, mais également auprès des Allemands qui leur ont succédé. Au matin, tout est redevenu calme et le barbier comprend : « Se tutte e due m'hanno scambiato pe' un morto, è evidente che io stanotte ero morto. E se prima ero morto e 'mo adesso so' vivo... porca miseria – pensò il barbiere – che me so' risuscitato da solo ? Manco Gesùcristo è bono a fa' 'ste cose »⁸³³. Dans la foulée, il se met à ressusciter tous les morts de sa carriole, qui veulent aussitôt manger et boire.

Mais c'est surtout dans *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini (1998) que la mort devient une atmosphère omniprésente. Largement inspirée du film de Pasolini *Uccellacci e ucellini* (1966), *Cicoria* est une histoire de chemin, de transfert, depuis Foggia jusque Rome, où Cicoria-père raconte des anecdotes à son fils, nommé également Cicoria, comme pour le détourner doucement de l'angoisse de la fin⁸³⁴. Cependant, le fils ne cesse de s'interroger sur celle-ci, car elle est omniprésente, dans le rêve qu'il fait de sa mère morte ou encore dans une vision de crépuscule au loin, derrière une ruine. Les deux acteurs se sont directement inspirés des échanges de Ninetto et Totò :

FIGLIO – (*viene avanti con in mano una lampadina accesa, parla al pubblico*) Io non lo so come si fa a morire. Piano piano uno respira e fa' : (*inspirando con forza*) « Ahhh », e po' a nu cèrte punde nen pòte chjù fa' : « ahhh »...⁸³⁵

Dans une sorte de légèreté mélancolique, le fils désormais préparé pour son enterrement, admire sa mise élégante : il est à présent vêtu comme son père, avec « l'abito

⁸³² Bakhtine dit qu'à la Renaissance, le rire est étroitement lié « à la manière de "s'instruire à bien mourir et à bien vivre" que déjà Montaigne n'envisageait pas autrement que sur le mode sérieux ». Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 79.

⁸³³ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸³⁴ Gerardo Guccini note une différence de registre entre les deux acteurs et parle de « gli ampi racconti popolari di Celestini e i monologhi detti da Ventriglia in un duro dialetto foggiano [...] ». Ces deux modalités de jeu préfigurent en quelque sorte les directions artistiques prises par les deux acteurs par la suite. Parlant du personnage de Cicoria-père, il dit également : « Il personaggio del padre si presenta come un contenitore di narrazioni. Ma, nel contesto dell'evento drammatico, le storie, per quanto in sé grottesche, popolate di macchiette e di movimenti ritmati da cinema muto, non si pongono come tessiture autonome ; il loro scopo, infatti, è abituare al distacco dalla vita Cicoria figlio, che, ascoltandole, si addormenta come un bambino ». Dans son article, Guccini revient enfin sur une comparaison assez précise des passages empruntés au film de Pasolini. Gerardo Guccini, « ...Della stessa materia della vita... », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, cit., p. 17 et 22.

⁸³⁵ Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini, cit., p. 79.

bono » et tient ses chaussures à la main. Comme l'ont noté plusieurs commentateurs, la scène finale rappelle également le rêve que fait Accattone⁸³⁶ de son propre enterrement, un rêve plein de soleil et de mélancolie, en particulier lorsqu'Accattone prie le fossoyeur de creuser sa tombe au soleil, et non à l'ombre. Ainsi Cicoria fils proteste : « Nò : llà nò, 'a terre èje tutta umida, scura, nen ce stàce mânghe nu pòcke de lùce... ». Le spectacle se termine sur le rire silencieux du père et du fils. La mort, pour le « poveraccio », n'est pas un changement, mais la continuation logique d'une vie de peine. « Ah... Mo' sto bbene », déclare Accattone juste avant de mourir sur le pont de Testaccio. Ainsi le rappelle Cicoria-père, en reprenant la même parabole que Totò :

È morto un ricco...
È morto quello che c'aveva più soldi di tutto il camposanto. 'Na bella fregatura per lui morire !
Quando muore un poveraccio, uno dice : « È morto uno ! Avanti er prossimo »...
Ma quando muore un ricco è tutta un'altra cosa. Per un ricco morire è un po' come pagare il conto alla vita... insomma... paga, però dalla vita in cambio qualche cosa ha pure ricevuto.
Un poveraccio invece quando muore è un po' come se passasse da una morte a un'altra morte⁸³⁷.

« Il morto porta il vivo », dit souvent Celestini dans ses spectacles. Les figures sont prises dans un devenir-mort, toujours dynamique, toujours en tension, vers la vie, car la langue répond à la perspective effrayante du trépas par sa vivacité, sa légèreté et son caractère cyclique. Alors l'acteur-narrateur, vêtu de la même manière d'un « abito buono », qui fait resurgir le passé et parler les morts, se fait en quelque sorte passeur lui aussi.

4.3. Périphérie, *borgata* : un espace-temps du passage

La régénération, la cyclicité de toute forme de vie provient d'une perspective qui s'inspire de la culture populaire et en particulier paysanne. De fait, lors de son expérience dans les collines toscanes, au Teatro Agricolo O del Montevaso, Celestini a eu l'occasion de la côtoyer et d'en comprendre les valeurs. Il parle de « la volontà di appartenere e di essere – direbbe Gramsci – organici a quella cultura popolare »⁸³⁸. Gaetano Ventriglia explique bien

⁸³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Accattone* [DVD], réalisation, mise en scène, directeur artistique Pier Paolo Pasolini ; avec Franco Citti, Silvana Corsini, Franca Pasut, *et al.*, ; directeur de production Alfredo Bini. Carlotta, 2004 (le film date de 1961).

⁸³⁷ Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, cit., p. 80.

⁸³⁸ Ascanio Celestini, « A colloquio con Ascanio Celestini », cit., p. 97.

cette idée : « Non è una visione nostalgica nei confronti del mondo contadino, [...] di un'Italia rurale [...] ; ma è proprio il voler cercare qualcosa di più profondo, qualcosa di più misterioso : questo famoso “mondo rovesciato” » ; et encore : « Il mondo contadino lo abbiamo visto, lo vediamo, in modo quasi rivoluzionario : è una cultura che, per me, è sovvertitrice delle regole sociali che viviamo »⁸³⁹.

Cet intérêt pour une communauté culturelle sur son déclin, exploité en particulier dans les premiers spectacles de Celestini, a trouvé un écho particulier dans la pensée de Pasolini, plusieurs fois cité par l'artiste. On retrouve chez lui ce même intérêt et cette affection pour le « popolo minuto », qui aborde le monde d'un point de vue radicalement vital. *Radio Clandestina* se termine sur la diffusion de l'enregistrement de la voix de Pasolini lisant un fragment de « La Terra di lavoro »⁸⁴⁰, qui évoque ces figures solitaires et farouches, montées dans un train pour une destination où il n'y a pas de place pour elles. Même si le récit est fait au présent et doit être utile au présent, les personnages de Celestini⁸⁴¹ ont quelque chose de « queste anime segnate / dal crepuscolo »⁸⁴² :

Celestini ne s'inspire pas du théâtre de Pasolini, mais plutôt du cinéma, de la littérature et des poésies de celui-ci.

[...] i primi film di Pasolini sono stati girati nei posti dove sono cresciuto e dove vivo tuttora, i personaggi dei suoi romanzi parlano con una lingua che è quella di mio padre e descrivono i luoghi dove abito, tra l'Appia e la Tuscolana [...]. Io vedevo in lui qualcuno che sapeva parlare della mia borgata, che aveva conosciuto gente che rassomigliava a mio padre o ai miei nonni. Mi pareva una specie di cantore della mia terra⁸⁴³.

⁸³⁹ Gaetano Ventriglia, dans « La voce di Ascanio e Gaetano », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, p. 35 et 34.

⁸⁴⁰ La poésie, de 1956, est extraite de *Le ceneri di Gramsci*. Pier Paolo Pasolini, « La Terra di Lavoro », in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 100-105.

⁸⁴¹ « E sono persone che non hanno nessuna possibilità di tornare né nella loro storia, né nella nostra [...]. La loro storia è come una lingua morta que nessuno comprende più, è un'identità que ormai diventa incomprendibile... e anche lì dove li vedi vivere ancora questi uomini e queste donne, vedi che vivono di una vita que non è la nostra, non è più quella del presente.... non sono il passato perché sono ancora vivi e stanno ancora lì che testimoniano e che raccontano, però non è nemmeno presente... E Pasolini vive continuamente questo contrasto tra un presente que non ha fondamenta e un passato que anche lì, dove appare ancora nelle tracce del presente, però è chiaramente ormai scomparso del tutto ». Ascanio Celestini, paroles recueillies par Patrizia Bologna in *Tuttestorie*, cit., p. 151-152.

⁸⁴² Pier Paolo Pasolini, « La Terra di Lavoro », cit., p. 103.

⁸⁴³ Ascanio Celestini, « A colloquio con Ascanio Celestini », cit., p. 97.

Mais ce que trouve Celestini dans Pasolini, c'est aussi « l'antica, la festiva leggerezza dei semplici »⁸⁴⁴, comme dans la figure de Cicoria-fils qui « ride sguaiato e triste »⁸⁴⁵. C'est une « umanità dolente e marginale eppure vitalistica e sensuale »⁸⁴⁶. En quelque sorte l'évocation non pas d'un âge d'or, mais d'« un'età del pane », où les gens étaient « consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita »⁸⁴⁷.

Tout comme les personnages de Pasolini, ceux de Celestini sont les exclus éternels du centre, ils appartiennent à la périphérie. Ce sont des exclus à la fois du temps historique, chronologique, majeur, et de l'espace centralisé.

FIGLIO – Sì, ma non so se è aprile o settembre perché c'è un vento fresco e io cammino a maniche corte. Sono in periferia : èje Fòggije. Alla mia destra c'è un campo : vedo molti fiori gialli, piccoli, mi arriva un odore forte, pungente... 'arùcola'. In mezzo al campo c'è un rudere, e po' ancora campagna, e po' 'u quartire : Ordon Sud. Mi prende uno strano senso di angoscia e di euforia... allora forse è davvero aprile !⁸⁴⁸

Ce paysage de périphérie, campagne et ruines est celui des premiers films de Pasolini, et c'est dans cet environnement qu'évolue Cicoria fils pour se diriger vers Rome, qu'il confond à plusieurs reprises avec le premier patelin croisé. Comme Ninetto et Totò progressaient sur la ligne de frontière entre Rome et la campagne (avec ces paysages incroyables du *grande raccordo annulare* en construction, de la coupole de la Basilique de l'Eur en toile de fond des champs en friche), les deux Cicoria évoluent dans un entre-deux indéfini, à la fois beau et triste.

Cette errance à la périphérie (du temps, entre le passé et le présent, entre la vie et la mort), et en l'espèce, la périphérie des *borgate* de Rome, caractérise les figures du théâtre de Celestini. Ce sont surtout *Radio clandestina* (2000) et *Scemo di guerra* (2004) qui sont le plus géographiquement déterminés. Alessandro Portelli déclare à propos de l'histoire des Fosses Ardéatines :

Non si tratta né dell'unica né della peggiore delle stragi naziste, ma è la sola strage « metropolitana », che nell'eterogeneità delle vittime sintetizza la ricca stratificazione di storie di una grande città. Per questa ragione le Fosse

⁸⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, « Il canto popolare », in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 15.

⁸⁴⁵ Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, cit., p. 66.

⁸⁴⁶ Simone Soriani, « In principio fu Cicoria », in Simone Soriani, *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, cit., p. 12.

⁸⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, « 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino », cit., p. 53.

⁸⁴⁸ Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, cit., p. 75.

Ardeatine sono il luogo simbolico in cui tutte le storie convergono, dove si compatta lo spazio della città e parlarne significa attraversare la vicenda di Roma sia a livello spaziale che temporale⁸⁴⁹.

Dans *Radio clandestina*, le récit commence donc en 1870, lorsque Rome devient capitale. D'importants remaniements urbains se font, des quartiers sont réhabilités, comme Trastevere ou Testaccio, tandis que d'autres sont créés (San Lorenzo, la Garbatella). La version filmée du spectacle montre, en guise d'introduction, le trajet que fait Celestini à travers les rues de Rome (zone Sud-est) pour se rendre via Tasso : ce parcours préfigure celui qu'opère le récit. Petit à petit, les nouveaux projets urbains excluent les habitants des classes populaires, surtout sous le fascisme, qui sont renvoyés vers la périphérie.

La bassetta, qui cherche sans arrêt à lire les annonces immobilières, témoigne directement de cette expropriation.

Io in quanto ad abitazione mia personale sono sempre stata precaria. Non lo vedi che ancora oggi vado cercando casa in affitto ? Noi – me dice la bassetta – famiglia nostra, dice la bassetta, quando eravamo ragazzini, vivevamo a TRASTEVERE, *Trestevere* lo chiamano i romani. La casa era piccola, puzzava, certi sorci lunghi così e bbarozze proprio lunghi. Poi arrivò Mussolini – dice la bassetta – e ce cacciarono via de casa, dissero che dovevamo andare a vivere a Primavalle. Mi' padre disse : « Primavalle ? Primavalle ce sta il fango, ce vivono i rospi, le ranocchie, non le persone ». Così allora noi andammo a vivere in subbaffitto, a Testaccio. La casa era piccola, c'avevamo solamente una stanza con uso cucina, eravamo in otto, ce stava manco l'aria pe' respira', dormivamo in piedi. Così allora per via che mi' padre c'aveva la grande invalidità permanente, il governo gli diede una casa popolare, alla Garbatella, appena costruita, la città giardino. Quinto piano, senza ascensore. [...]. Poi mio padre morì, che la guerra non era ancora finita, e noi traslocammo di casa. Andammo a vivere alla Caffarella – dice – l'aria è buona ma la casa crollava a pezzi da sola. Così traslocammo ancora, andammo sempre più in periferia. Ahò – mi disse la bassetta – tutte le sante volte che noi traslocavamo di casa sempre più in periferia annavamo a fini' : sempre Roma era, sempre trattasi della città di Roma, dell'Urbe, ma noi sempre più a casa del Diavolo stavamo, sempre più in periferia, capito ? [...] Perché Roma è fatta a 'sta maniera. Più va avanti il tempo e più costruiscono cose, case, strade, chiese, quartieri, palazzi... e la periferia della città piano piano s'allarga. [...] La periferia si è allontanata dal centro, allontanando si è allontanata, come un treno e noi semo montati su 'sto treno della periferia e mo' non scendiamo più e annamo sempre più lontano. Sempre in periferia siamo stati e sempre in periferia resteremo, mi disse la bassetta⁸⁵⁰.

⁸⁴⁹ Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p.132.

⁸⁵⁰ Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* [DVD], cit.

Cette périphérie est toutefois nommée de façon précise, familière, dans la continuité du récit. Ainsi dans *Scemo di guerra*, « Si so' dovuti fermare sotto la pensilina della scuola che ce sta ancora, la Giovanni Cagliero, all'angolo tra via Tuscolana e via Cave » ; « Se ne andarono verso casa loro, a via dei Laterenzi, trentacinque ». Ainsi se crée un tissu sonore de toponymes devenus inséparables des événements racontés. Ce sont des espaces arpentés, connus, mesurés à l'aune de la semelle. Cette localisation périphérique, engendrée par un mouvement centrifuge, génère à son tour un mouvement centripète : c'est la pénible migration quotidienne vers le centre, depuis les *borgate*. Le personnage de Primo, dans *Scemo di guerra*, le dit très bien : « A noi del Quadraro c'hanno messo in fondo a 'sta discesa per farci ricordare tutti i giorni che entrare dentro Roma è 'na fatica. Che per diventare cittadini dell'Urbe per noi è tutta 'na strada in salita »⁸⁵¹. Ainsi, les récits de Celestini s'articulent non pas dans des espaces clos mais ouverts, itinérants ; ils sont parsemés de gens en marche, voire en procession, souvent renversée, comme le souligne Beatrice Barbalato⁸⁵², faite de *poveracci*, de morts ressuscités, de chiens, d'enfants et de vieillards. *Scemo di guerra* dessine un quadrillage de processions : la « società del maiale », l'étrange compagnie du *barbiere con le mani belle* que forme toute sa troupe de ressuscités qui rentrent chez eux au petit matin. Dans *Scemo di guerra*, la « società del maiale » rencontre le « ragazzino paraculo » avec sa carriole pleine de pommes de terre, qui s'éloigne de Termini. Les autres se mettent à le suivre et celui-ci s'écrie : « “Ahò, e che è ? 'na processione ? Er santo ? Un funerale ? Che è ? State tutti appresso a me ? Che volete le patate mie, non ci pensate pe' niente, sa ?” . Mi' padre disse “Ma chi vuole le patate tue ? Noi dovemo anna' al Quadraro, e che te famo un favore passando pe' Tivoli ? Eh ?” »⁸⁵³. Dans le texte publié, la troupe improvisée est une « processione striminzita di gente che seguiva la cariola come il prete coi chierichetti vanno appresso al santo »⁸⁵⁴.

La procession la plus significative est peut-être celle de l'enterrement de Cicoria : le chariot funéraire avec le cercueil finit par dévaler la pente du Quadraro, entraînant à sa suite tous les proches affligés qui courent derrière, à la poursuite du mort qui s'échappe, qui

⁸⁵¹ Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 90 (ceci n'apparaît pas dans la captation du spectacle).

⁸⁵² Beatrice Barbalato, « Telos, il senso della fine », cit., p. 88.

⁸⁵³ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸⁵⁴ On remarque que le texte écrit met en place une dimension descriptive plus importante que le récit oral. Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 68-69.

disparafât. Le récit, qui constituerait presque une nouvelle en soi, finit dans un épilogue digne de Boccace par un démembrement avide du corps de Cicoria :

Otto cavalli bianchi, una carrozza nera. E dentro ci sta una bara rossa.
Quando morì Cicoria il funerale partì in capo alla salita del Quadraro.
Una scudiscita e parti di rincorsa.
All'inizio pareva che fosse pe' la discesa che la carrozza andava così forte.
Ma arrivati in piedi della salita i cavalli tiravano ancora.
Quando il funerale passò davanti al vecchio cinema Bristol la metà della gente quasi correva per starci dietro.
Qualcuno si fermava ma l'altri aumentavano il passo.
E la carrozza quasi correva.
Quando il funerale passò davanti all'osteria di Meo Pinelli, un'imbriaco uscì fuori e vide il carro funebre che passava sulla Tuscolana come una saetta e disse « Ma che è oggi che ricorrono i morti ? » (*ride sfiatato*).
E ancora la carrozza con dentro il morto correva.
Quand passò davanti a i stabilimenti del cinematografo di Cinecittà le ultime donne che gli stavano dietro si buttarono a bere sotto la fontanella, s'alzavano le gonne pe' riprendere aria.
E il carro correva, correva verso l'Anagnina, verso i castelli.
All'altezza dell'osteria del Curato, al vecchio dazio, gli erano rimasti dietro non più di dieci persone, tutti omini... atleti... e correvano.
Sull'Anagnina, a Morena, davanti ai prati di Spizzichino, l'ultimo, superstite, se buttò in ginocchio per terra e vide il carro funebre correre via, disse : « Se lo stanno a rubba', se lo stanno a rubba », poi disse : « Se lo so' arubbato ! ».
Cicoria pareva che fosse un santo.
Infatti una mano la trovarono che la vendevano sotto banco a Frascati, un piede a Genzano, 'na recchia a Vetralla e un ciuffo di capelli a Genazzano.
Ridi Cicò. Ridi.
Ridi che mo' te fanno er monumento !⁸⁵⁵

Le corps semble emporté loin du centre, vers la périphérie romaine, comme si la ville n'en voulait pas.

Quand la procession devient file (la file des victimes exécutées aux Fosses Ardéatines dans *Radio clandestina*, la file des prisonniers travailleurs qui attendent l'inspection des Allemands dans le camp polonais dans *Scemo di guerra*), alors c'est que le mouvement vital s'est interrompu, que l'on ne marche plus les uns avec les autres, mais les uns derrière les

⁸⁵⁵ Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, cit., p. 77-78. On retrouve une scène similaire dans le film *Lo zio di Brooklyn*, réalisé par Cipri et Maresco, en 1995. L'enterrement d'un personnage devient une procession grotesque, avec un chariot funéraire qui passe et repasse au trot et les suivants qui se mettent à courir. Daniele Cipri, Franco Maresco, *Lo zio di Brooklyn* [DVD], Roma, Filmauro Home video, 2011.

autres. Ainsi naît *Io cammino in fila indiana*, où c'est l'aliénation et non plus la solidarité qui guide les pas.

Io cammino in fila indiana.
Camminando vedo quello che cammina davanti a me.
Gli vedo la nuca, il collo, le spalle e la schiena
E poi il culo, le gambe e infine le scarpe.
La faccia non posso vederla.
Non gliel'ho mai vista.
Non importa, non ci tengo⁸⁵⁶.

Alors contre l'organisation hiérarchique de l'espace et du temps, Celestini construit un théâtre qui renverse l'ordre établi : il va faire du théâtre ailleurs, crée le *Festival Bella Ciao* dans sa *borgata*, là où « non solo non c'è il teatro, ma non c'è proprio l'idea di teatro »⁸⁵⁷. Dans *Scemo di guerra*, après la déconvenue à Frascati et tandis que les Alliés progressent vers le centre de Rome, la petite troupe de la « società del maiale » va pour sa part dans l'autre sens, vers la périphérie : à contre-sens⁸⁵⁸ de l'Histoire en train de se faire, celle des vainqueurs. « L'Histoire, c'est le marqueur temporel du Pouvoir »⁸⁵⁹. Le petit peuple n'appartient pas à l'Histoire, mais il produit des histoires. Le travail de Celestini descelle la chronologie historique « pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme »⁸⁶⁰. Alors déstructurer le temps, ce n'est pas seulement raconter l'histoire d'un point de vue du bas, c'est aussi travailler sur une mémoire qui ne soit pas muséifiée. Toute mémoire est nécessairement subjective et individuelle : « [...] può sembrare gratificante parlare di memoria collettiva perché ci fa sentire tutti parte dello stesso "condominio" culturale. Tuttavia la memoria è quello che "io" mi ricordo e non quello che "noi" ricordiamo. La memoria, come oggetto in sé, non esiste »⁸⁶¹. On a donc affaire à un théâtre qui met en scène un foisonnement de devenirs, des croisements permanents et perpétuels de figures traversantes du récit, qui semblent évoluer sur un échiquier temporel et géographique permettant tous les types de

⁸⁵⁶ Ascanio Celestini, « Io cammino in fila indiana », in *Io cammino in fila indiana*, Torino, Einaudi, 2011, p. 73.

⁸⁵⁷ Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 49.

⁸⁵⁸ Fernando Marchiori, « Attraverso la drammaturgia italiana contemporanea » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro*, 2013, n.74, publié le 29/10/200, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/attraverso-la-drammaturgia-italiana-contemporanea/> (consulté le 28/02/14).

⁸⁵⁹ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 103.

⁸⁶⁰ Ibid., p. 97.

⁸⁶¹ Simone Soriani, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 2.

déplacements possibles. Tout comme les gamins de *Ragazzi di vita*, auxquels Celestini fait lui-même référence, les figures arpentent une ville en constante mutation (constructions, bombardements) et sont elles-mêmes mouvements, trajectoires⁸⁶². Les figures émanent d'un territoire, elles le traversent, s'y meuvent, selon des lignes qui désertent le centre pour chercher l'essentialité sur la limite, la frontière. En évitant la ligne droite monodirectionnelle, en permettant les incursions à rebours (de la mort vers la vie), les renversements, Celestini produit un théâtre de voix, qui évolue dans une Rome à la fois belle et durement marquée, antique même dans ses tentatives d'urbanisation.

4.4. La langue traversante

Dans les récits de Celestini, il est facile de constater que toutes les voix mises en œuvre parlent une langue identique. Une sorte de métabolisme fait que les figures rapportées par le narrateur s'expriment avec les mêmes mots que le narrateur, les mêmes inflexions, sans presque aucune différenciation linguistique. Le changement de locuteur n'est pas repérable par un changement de timbre de voix, mais par les verbes de locution (essentiellement « dire ») répétés à l'envi.

Cela devient source de comique lorsque ce nivellement se fait par le bas et attaque les sujets sacrés⁸⁶³. Dans *Radio Clandestina*, Celestini raconte la visite du Pape à Genzano dans les environs de Rome, où les habitants sont excédés par le prix du pain. « Li trovò tutti in piazza con le zappe, con le vanghe, con i rastrelli in mano ; urlavano, strillavano, bestemmiavano, sputavano per terra, che il Papa disse : “Ahò, a genzanesi, ma che volete ?” “Santità, pagnote grosse” »⁸⁶⁴. Le Pape s'exprime exactement comme ses fidèles, son discours est intégré et transformé en langue quotidienne. De la même façon, dans l'anecdote de la mouche parlante de *Scemo di guerra*, élevée dans un tiroir par Giubileo, l'acte fantastique de

⁸⁶² « Di *Ragazzi di vita* mi colpiva anche che loro camminassero sempre : vanno, tornano, girano, ripartono, camminano, tornano, rigirano... [...] I suoi personaggi non stanno quasi mai fermi, così la città viene sempre attraversata ». Il oppose cette façon de vivre les espaces au « magazzino di luoghi » que sont devenues les grandes villes et Rome aussi : « Tutto accade come in metropolitana. La metropolitana non ti porta da un luogo all'altro, la metropolitana ti smaterializza a Anagnina e ti ri-materializza a Piazza di Spagna, tutto il resto che sta in mezzo è assolutamente inutile. In mezzo non c'è più lo spazio. In mezzo c'è solo il tempo e quel tempo è un tempo inutile, pesante, da buttare via o da riempire con un vuoto meno noioso ». Ascanio Celestini, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 45.

⁸⁶³ Ceci rappelle le comique par effet de transposition, ici du solennel vers le familier : « On obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton ». Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, cit., p. 94 (italiques de l'auteur).

⁸⁶⁴ Ascanio Celestini, *Radio Clandestina* [DVD], cit.

la parole venant d'un insecte est en quelque sorte ramené à une normalité quotidienne à travers la langue qu'utilise cette mouche, qui parle en romain, ce qui suscite aussitôt le rire des spectateurs, d'autant plus que le narrateur accompagne son discours en secouant la tête d'un air résigné : « Primo guardò la mosca. La mosca guardò Primo. Primo guardò la mosca. E la mosca parlò [...] : “Ce vole pazienza. Ce vole tanta pazienza. Sai com'è, disse la mosca, quann'uno campa magnanno merda, solo ca' 'a pazienza po' tirà avanti” »⁸⁶⁵. Tous les discours semblent pris dans une continuité phonique. De la même façon, même les personnages dont il est dit ouvertement qu'ils parlent une langue qui leur est propre, dans les faits ne la réalisent pas. Dans *Scemo di guerra*, le « vecchio con le scarpe belle » parle « come un oracolo » mais en réalité il le fait tout à fait normalement à travers la bouche du narrateur, peut-être avec davantage d'erreurs grammaticales. Même remarque pour le barbier : « si moveva storto e pure le parole gli uscivano storte »⁸⁶⁶. La seule variation que l'on peut observer, infime, est le degré de langue dialectale qui augmente lorsque Celestini rapporte les paroles, en particulier de son père et son grand-père, au discours direct. On peut imaginer dans ce cas précis que ces paroles proviennent moins d'une reconstruction narrative que d'une élaboration de la mémoire personnelle, qui tend à récupérer de façon fidèle ces paroles.

La même opération de nivellement se produit avec les écrits officiels. Dans *Radio clandestina*, Celestini rapporte le communiqué allemand publié dans le journal annonçant l'attentat de via Rasella et la répression immédiate opérée par les nazis. Dans la captation vidéo, ce communiqué a été quelque peu simplifié par rapport à celui qui se trouve dans le texte publié⁸⁶⁷, proche, pour sa part, du texte du vrai communiqué. À gauche le vrai communiqué, à droite la version du spectacle :

<p><i>Nel pomeriggio del 23 marzo 1944, elementi criminali hanno eseguito un attentato con lancio di bomba contro una colonna tedesca di Polizia in transito per via Rasella. In seguito a questa imboscata, 32 uomini della Polizia tedesca sono stati uccisi e parecchi</i></p>	<p>Il 23 marzo 1944 – ovverosia l'altro ieri – c'è stato un attacco con lancio di bomba contro una colonna di Polizia tedesca in transito per via Rasella. In seguito all'attentato, 32 elementi della Polizia tedesca sono morti e molti altri feriti. Il</p>
--	---

⁸⁶⁵ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

⁸⁶⁶ Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 47. Ce détail n'apparaît pas dans la captation du spectacle.

⁸⁶⁷ La version du texte publié est la suivante : « Nel pomeriggio del 23 marzo 1944 – ovverosia l'altro ieri – c'è stato un attacco con lancio di bomba contro una colonna di Polizia tedesca in transito per via Rasella. In seguito a questa imboscata, 32 uomini della Polizia tedesca sono stati uccisi e parecchi feriti. Il Comando tedesco, perciò, ha ordinato che per ogni tedesco ammazzato dieci criminali comunisti-badogliani saranno fucilati. Quest'ordine è già stato eseguito ». Ascanio Celestini, *Radio Clandestina : memoria delle Fosse Ardeatine*, cit., p. 36-37.

*feriti. [...] Il Comando tedesco, perciò, ha ordinato che per ogni tedesco ammazzato dieci criminali comunisti-badogliani saranno fucilati. Quest'ordine è già stato eseguito*⁸⁶⁸. *Comando tedesco ha perciò ordinato che per ogni soldato tedesco morto dieci comunisti-badogliani saranno fucilati. – punto – Quest'ordine è già stato eseguito.*

Le ton que prend Celestini pour réciter ce communiqué est un peu solennel ; la voix est claire et les paroles prononcées distinctement. L'ampoule qu'il tient en main est mise sous le menton, comme une sorte de micro, mais qui éclaire aussi par-dessous, ce qui crée une verticalité reproduisant celle du décret officiel provenant du haut. Certes, l'italien, *a fortiori* celui bureaucratique, incarne la langue de pouvoir sur les populations analphabètes. Mais l'accent romain reste et le texte semble déjà filtré en quelque sorte par une lecture populaire.

Dans *Scemo di guerra*, le style formel des écrits officiels, en l'occurrence celui d'un monument aux morts, est renversé et pris en dérision. Après ses aventures, le barbier revient à San Lorenzo mais ne trouve plus rien ni personne à cause du bombardement. Alors, avec son chien, il s'assoit dans la rue, vit de charité et ne bouge plus, tel une statue. Le narrateur imagine alors une plaque commémorative :

« ETERNA GLORIA A TUTTI I SOLDATI
CHE PER TORNARE A CASA VIVI
JE TOCCA DE RESUSCITARSE DA SOLI »⁸⁶⁹

La parodie, autre caractéristique du carnivalesque, provient non seulement du sens paradoxal de la phrase – mais cohérent avec l'histoire du barbier – mais aussi de la langue qui transforme la fin d'une rhétorique commémorative en ce qui pourrait être la chute d'un *motto* à la Petrolini. Le sujet sérieux de la commémoration des victimes de guerre est renversé en une vision *non-sense* de régénération profane et fantastique⁸⁷⁰. Ainsi, la langue populaire investit tous les discours, formels ou informels, sacrés ou profanes, car la lecture des

⁸⁶⁸ Cette version est donnée par le journal *Il fatto quotidiano* dans l'article de Silvia Truzzi, « Priebke compie cento anni. L'uomo delle Fosse ardeatine "certo di essere nel giusto" » [en ligne], sur le site du journal *Il fatto quotidiano*, publié le 29/07/2013, disponible sur <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/07/29/priebke-compie-cento-anni-luomo-delle-fosse-ardeatine-certo-di-essere-nel-giusto/669502/> (consulté le 05/06/2014).

⁸⁶⁹ Dans le texte publié, l'incorrection grammaticale est conservée, mais encore une fois, on note une oralité dialectale atténuée par rapport à la version orale : « ETERNA GLORIA A TUTTI I SOLDATI / CHE PER TORNARE A CASA VIVI / **GLI** TOCCA DE RESUSCITARSI DA SOLI ». Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 65.

⁸⁷⁰ Beatrice Barbalato parle d'une langue destituée « da un tono celebrativo e codificato » et qui devient « vero strumento di ribaltamento, capovolgimento di senso ». Beatrice Barbalato, « Telos, il senso della fine », cit., p. 93.

événements, aussi historiques fussent-ils, se fait toujours à travers un point de vue « analphabète »⁸⁷¹.

Le discours indirect libre populaire est par ailleurs repérable dans les glissements subtils qu'opère la diction de Celestini, qui oscille entre le ton narratif et le ton propre à la conversation en romain : elle est réalisée par une cadence rythmique et tonale très particulière, un peu forte, en accélérant sur certains mots qu'adoptent les romains qui parlent en cercle restreint. Bien que Celestini ait un jeu corporel très sobre, cette tension de la conversation est repérable dans ce corps parlant : par des mouvements de tête, un geste de la main, une façon de diriger son regard pour appuyer le discours. Cette *romanicità* du corps est toutefois toute en retenue, elle n'est pas forcée ou démonstrative, elle tient toute entière dans la volonté de mesure qu'observe aussi le langage.

Ce n'est donc pas l'exactitude des événements qui importe le plus, mais le regard sur ces événements, dont la langue devient filtre. Cette médiation des événements par la perception puis par le langage, jusqu'à leur déformation, est le propre du discours des fous, des idiots et des enfants : le fou qui en arrive à raconter des choses qui n'ont pas encore eu lieu et les enfants qui, dans *Scemo di guerra*, rient. Nino, le « ragazzino paraculo » et Giubileo sont des personnages qui, par leur insouciance ou leur sens pratique, réussissent à conserver leur simplicité et à ne pas adopter une langue majeure, qui serait celle qu'impose l'Histoire : la langue de la peur, de la reddition, de l'échec. Giubileo parle allègrement de l'intelligence des singes et des mouches tandis que tous les hommes raflés se trouvent dans ce qu'ils croient être un train de la mort. Le « ragazzino paraculo » fait tranquillement ses affaires tandis que la confusion règne à piazza Vittorio. Alors la figure de l'idiot, du fou et de l'enfant sont des figures de la résistance dans le théâtre de Celestini : ce sont ceux qui pensent par eux-mêmes, à partir d'un plan d'immanence qui n'appartient qu'à eux⁸⁷². Personnages

⁸⁷¹ On observe le même phénomène cette fois non pas dans la narration de Celestini, mais dans un témoignage dont il s'est inspiré, celui de Sisto, qui a été raflé au Quadraro en 1944. Sisto évoque le feuillet que donnèrent les Allemands alors que les hommes qui allaient être déportés étaient priés d'emporter avec eux quelques effets : « Ci davano un foglietto, che io ce l'ho scritto, che ce l'ho tuttora, dove c'era scritto di portarsi i documenti, cucchiali, forchetta, una gamella possibilmente e qualche cosa di biancheria ». « Contenuti speciali : Sisto » in Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit. Dans le texte publié, en revanche, Celestini reporte les paroles exactes du foglietto : « Portare con sé documenti personali e dichiarazione dell'attuale occupazione, scodella (possibilmente infrangibile) e posate, tenuta da lavoro, scarpe e bicchieri, asciugamani, viveri. Il bagaglio non deve superare i 10 chilogrammi. Per fare i bagagli non sono concessi più di dieci minuti... ». Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, cit., p. 92. Sisto se rappelle quelques mots (« documenti, possibilmente ») mais dans son récit, la langue-mots d'ordre avec son ton autoritaire a été absorbée dans son propre langage.

⁸⁷² Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Le Personnage conceptuel », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 p. 60-81.

éternellement sur la limite (entre bon sens et déraison, entre conscience et inconscience, entre vie et mort), ils produisent des systèmes de pensée qui vont à l'encontre de la structuration rationnelle majeure imposée par la société et résistent ainsi à la catégorisation, voire à la logique. Chez Celestini, leur langage est aussi simple et spontané que celui des autres figures. S'ouvrent ainsi grâce à eux des lignes de fuite non pas verticales, mais horizontales, sur un territoire qui repousse ses frontières et entre dans un devenir extensif où les marges sont de plus en plus indéterminées. L'œuvre met en scène en ce sens une multiplication des points de vue comme autant de structures qui donnent leur propre vision du réel⁸⁷³. La vérité « supra-textuelle »⁸⁷⁴, au-dessus de ces différents points de vue est inaccessible ou du moins le narrateur se refuse à prendre ce rôle et laisse l'horizontalité du récit sur un plan immanent, sans transcendance. Les axes habituels (haut/bas ; clos/déclos) mis en évidence par Lotman dans la structure du texte artistique ne fonctionnent pas pour réguler spatialement le monde car tout se joue *all'aperto*, au même niveau d'une Rome populaire arpentée en long et en large. La polyphonie constante dans la pièce contraint le spectateur à un regard « cubique », qui considère tous les récits de toutes les voix en même temps et l'oblige à forger sa propre opinion sur l'« aspect mythologique », c'est-à-dire le modèle d'univers que donne ce spectacle, qui ne s'appuie que sur des « aspects fabuleux », autrement dit des reproductions d'épisodes précis⁸⁷⁵. « Questa era la vita che se faceva in quell'epoca... sotto i bombardamenti... 'a vita de ragazzini in quell'epoca », dit le père de Celestini en guise de conclusion : on entend cette même phrase dans la bouche de Celestini également au début de la pièce, lorsque la scène est encore dans l'obscurité. En somme, il s'agit d'un récit cyclique : la fin ramène au début, il n'y a pas d'élévation ou d'amélioration (la quête a échoué)⁸⁷⁶. Ce n'est ni la fin qui donne son sens au récit, ni son début ; il n'y a ni cause ni but⁸⁷⁷. Il ne s'agit pas d'un récit mythique des origines, ou d'un drame qui finit tragiquement ; en réalité rien ne

⁸⁷³ Iouri Lotman parle de « plusieurs systèmes, possédant la vérité chacun à l'intérieur de soi ». Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, cit., p. 373.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 374.

⁸⁷⁵ Ibid., p. 302.

⁸⁷⁶ « Aussi, c'est justement l'aspect mythologisant du texte qui est en premier lieu lié au cadre, tandis que l'aspect fabuleux tend à sa destruction » : la succession et l'emboîtement des multiples récits participent à cette indétermination qui contamine la structure comme les discours, d'où la difficulté à tirer une image homogène et figée, « mythologique », du monde que présente Celestini. Ibid., p. 303.

⁸⁷⁷ « Si le début du texte est lié à un degré quelconque à la modélisation de la cause, la fin alors dynamise la marque du but ». Ibid., p. 306.

commence ni ne finit dans cet horizon du *popolino* mais tout passe, tout est traversé, dans une légèreté déconcertante, un peu triste et un peu comique.

Ce personnage global qu'est le petit peuple de Rome, se retrouve aussi confronté dans *Scemo di guerra*, en cette fin de guerre, à la présence d'au moins trois nationalités de soldats : les Allemands, les Américains et les Russes (le prisonnier aux belles chaussures). Ceux-ci se caractérisent rarement par la parole, car les Romains n'entrent que très peu en contact avec eux. D'ailleurs, dans la confusion générale de 1944 où tous les repères sont brouillés, leur langage ne permet pas de les reconnaître, comme s'ils parlaient tous en « étranger ». Les seuls mots qu'ils prononcent dans les récits, évidents et fonctionnels pour la suite de l'histoire, sont assimilés à leur tour au parler local. Ainsi, la nuit où le barbier feint d'être mort parmi les morts, le soldat américain n'y voit que du feu : « “So' tutti morti, state tranquilli, so' tutti morti” in americano disse, eh, mica disse come dico io »⁸⁷⁸. Et quelque temps après, de même le soldat allemand : « Disse in tedesco : “So' tutti morti, state tranquilli, so' tutti morti” »⁸⁷⁹. Il n'y a pas d'imitation d'anglais ou d'allemand, ni même de prise d'accent étranger : même lorsque le narrateur évoque le cochon du gardien qui se met à grogner lorsqu'il s'approche, il reproduit le cri du cochon d'une manière très lointaine, une vague onomatopée qui s'inscrit parfaitement dans la continuité sonore du récit.

Toujours dans *Scemo di guerra*, on trouve deux situations où la compréhension en langue étrangère pose réellement problème. La première est celle où Primo, après avoir passé la nuit avec les deux Polonaises, essaye d'expliquer à l'une d'entre elles que le mort qu'on vient de sortir du baraquement n'est pas son mari allemand parti en guerre, mais le jeune Giubileo. Ce qui amène cette confusion est la tache rouge que les deux personnages ont sur la figure. Mais Primo ne parvient pas à s'expliquer et Giubileo est enterré dans le village près du camp, en tant que mari de la Polonaise. Cependant, cette incompréhension n'a pas son véritable fondement dans la différence linguistique, puisque la veille, les idiomes n'ont pas créé d'obstacle à la célébration commune de la libération. L'incompréhension naît de la multiplication de la figure du soldat avec la « *chiazza rossa* », qui est une sorte de fantôme de guerre, trans-national, qui incarne la jeunesse sacrifiée, la vie et la mort en même temps. Il appartient à tous les peuples comme à aucun (il se suicide à la fin, sans uniforme et personne

⁸⁷⁸ Ce « io » est comme d'habitude très ambigu : s'agit-il de l'« io » du narrateur qui s'adresse par-delà le récit aux spectateurs ou s'agit-il de celui du barbier qui s'adresse ainsi à son auditoire (Nino et son père) ? L'origine du discours est toujours très floue dans ces récits enchâssés.

⁸⁷⁹ Ascanio Celestini, *Scemo di guerra* [DVD], cit.

ne sait plus qui il est). À cette silhouette il s'avère impossible de donner une identité fixe, de lui donner un visage autre que cette « chiazza rossa » qui l'estampille sans pour autant le révéler. Ainsi la veille, en voyant les photos du mari exhibées par la Polonaise, Primo essaye d'expliquer qu'il ressemble à son ami Giubileo :

Quell'altro invece era un soldato, un soldato tedesco, tutto vestito per bene, colla divisa, quelle belle fotografie degli anni trenta quaranta tutte colorate, colorate talmente bene che se vedeva la chiazza rossa in faccia, che faceva impressione. « Porca miseria », pensò Primo, e glielo disse a 'ste polacche, « Questo qua è come l'amico mio Giubileo, disse Primo, uguale, identico, sputato, quello delle mosche, del padre ferroviere ». Ma 'ste du polacche parlavano polacco, non capivano manco il tedesco. Lui a malapena parlava italiano : in che lingua jelo spiegava ?⁸⁸⁰

C'est cette figure du soldat qui incarne précisément la limite de l'expression, le point focal où les récits se mélangent, se contredisent, pour finalement aboutir au silence. Primo laisse Giubileo se faire enterrer en Pologne. De retour à Rome, lorsqu'il raconte cette histoire à la famille de Giubileo, personne ne le croit, car Giubileo est, d'après ses proches, mort un an plus tôt, en se pendant à un arbre... « Primo capì tutto, ma non disse niente, come quelli ch'hanno visto i marziani ». La même chose arrive à Nino, le père de Celestini : lorsqu'il est de retour avec son père au Quadraro, Nino aperçoit ce soldat nu, décroché de la fourche de l'arbre où il s'est pendu, exposé sur une chaise en attente d'être reconnu.

Qualcuno diceva : « Questo è un tedesco : l'ho ammazzato io », diceva. « No, questo è un compagno, un partigiano, è un compagno nostro, è morto da eroe ». Un altro diceva : « Ma questo è un fratello americano » ; « No, questo è figlio mio », diceva uno, « si chiama Giubileo ». Quello che lo diceva era un uomo di Trastevere, un ferroviere che però nessuno gli dava retta. Tutti dicevano che lo conoscevano 'sto morto. Ma mi' padre lo sapeva chi era questo qua. L'aveva riconosciuto. L'aveva visto che questo era il tedesco che due tre giorni prima gli aveva sparato addosso mentre stava a raccoglie' le pigne perché mi' padre gli aveva pisciato in testa. Mi' padre 'sto tedesco lo sapeva chi era, era tutto il giorno che n'se parlava d'altro, se non di 'sto tedesco con la chiazza in faccia, l'aveva riconosciuto. Mi' padre avrebbe potuto dire tutto di questo tedesco : avrebbe potuto dire che questo tedesco era uno di quei tedeschi che hanno ammazzato quelli americani vicino al fiume che de notte pare fermo come l'acqua dentro a un bicchiere. Avrebbe potuto dire che questo qui era quello che aveva fatto seppellire il russo vivo però con le scarpe che poi dopo ch'è morto gliel'ha fregato l'altro. Avrebbe potuto dire che questo qui, questo stesso medesimo tedesco con la chiazza in faccia c'aveva una moglie che stava al campo di concentramento di Racibórz, amica di un'altra che

⁸⁸⁰ Ibid.

c'aveva un marito che pareva calabrese. Tutto avrebbe potuto di' : vita morte e miracoli.

Però mi' padre non disse niente.

Perché mi' padre aveva capito che se uno se mette a raccontare, all'inizio racconta quello che è successo per davvero, poi dopo te stanno a senti' e te fai prendere dalla storia, e dici un sacco di fregnacce. È così, capi' ? All'inizio dici quello che veramente è successo, poi finisci pe' racconta' quello che avresti voluto che succedeva. Se pure mi' padre se metteva a raccontà, poi faceva la fine dello scemo di guerra che raccontando raccontando, aveva raccontato delle scimmie, delle mosche... Mi' padre non disse niente⁸⁸¹.

On voit bien dans cet extrait comme la notion de « vérité » est éparpillée entre les différentes voix, entre les différents points de vue qui, à ce moment du récit, se valent tous de façon équivalente. Le soldat à la tâche est l'impossibilité de donner un ordre logique et historique aux événements de guerre. Il ne fait que traverser les récits, les fait s'entrecroiser, mais ne permet pas d'y mettre bon ordre, malgré ce signe reconnaissable qui semble pourtant en faire un personnage unique. Ce soldat ne parle pas dans *Scemo di guerra*. Il tire au pistolet, éclate en sanglots, manifeste son refus par son suicide mais ne dit rien. Sauf à une occasion, qui constitue le deuxième moment de confrontation linguistique qui échoue. Il s'agit d'un épisode raconté par le vieux gardien de porcs. Une troupe de soldats allemands s'est arrêtée pour se reposer et tombe sur le seul cochon qui était lui est resté. Celui-ci n'a d'autre possibilité que de le donner aux Allemands. Pendant que la troupe mange et se repose, le vieux remarque que deux soldats tentent de nouer un dialogue.

Poi la sera ch'era calata la notte, il soldato tedesco con la chiazza in faccia si mise a discorere con il prigioniero russo : « Sfrink e sfrunk e sfrank » gli parlava in tedesco. 'Sta lingua tedesca che per noi italiani c'era sempre un mistero come si capiscono i tedeschi tra de loro. « Parun paran », sembrava tutte bestemmie, che poi vattelapesca, magari gli stava a parla d'a 'a madre, d'a 'a madonna, ma a me parevano bestemmie pure quelle. « Turun turun », tutto in tedesco, non se capiva niente... Mica solo io, pure il russo mica capiva, sa ? Tant'è vero ch'ha fatto un segno come a di' « n' te capisco, stai a parlare in tedesco, stai parlando da solo ». Alla fine però er russo s'è girato e s'è messo a dormi'. [...] Poi a un certo punto il tedesco che stava tutto infrignato, s'è alzato, se n'è andato via a sfogarse il mammatrone da un'altra parte, s'è messo a parla' da solo sott'a un arco dell'acquedotto romano. « Srunck srunk », parlava in tedesco, io m'ò chiederò fino alla fine dei secoli cos'andava dicendo 'sto tedesco. Chi lo sa, se parlava d'a 'a chiazza che c'aveva in faccia, chi lo sa ? Poi a un certo punto il buio se lo è tutto incartato e mo' non se vedeva più manco la chiazza rossa, si vedeva solo una chiazza nera, che era il

⁸⁸¹ Ibid.

tedesco medesimo. Poi s'azzittò pure il tedesco e rimase fermo, col fucile in mano, di profilo. Sotto a quell'arco pareva l'ultimo degli antichi romani⁸⁸².

Le vieux, incapable de comprendre, ne peut pas rapporter ces paroles. Le soldat est ainsi destiné à rester incompris : par son interlocuteur russe, par le vieux témoin de la scène, par Nino qui raconte cette histoire à son fils, par le narrateur qui nous rapporte cette histoire et par les spectateurs. Le soldat finit par aller parler tout seul, il se décharge de tout ce qu'il a à dire, mais personne ne l'entend. Le tragique n'a pas lieu, il est stoppé par la barrière de la langue. Ce qui aurait pu être l'occasion d'une élégie, d'un chant de lamentation se transforme en plan large de ce soldat seul, à part sous les arcades, car tout est filtré par la langue du narrateur, qui est celle de Nino, qui est celle du vieux gardien de porcs. Dans la perspective par le bas, les sommets tragiques n'ont pas leur place, la peine peut s'exprimer mais elle fait partie d'un tout naturel au même titre que les grillons qui chantent la nuit et que le fleuve qui coule. La vie passe et les paroles du soldat allemand sont emportées dans la nuit, dans un espace-temps qui est en deçà de celui de la guerre, lui qui ressemble à un « antico romano ». La langue étrangère n'est qu'un son – les onomatopées à consonnance allemande que prononce Celestini sont douces, n'interrompent pas le fil du discours – et le contenu du discours n'est qu'un discours narrativisé imaginé.

Alors la langue se fait fleuve, elle emporte dans une eau qui semble toujours égale les joies et les peines, les histoires des Allemands et des Romains. Comme dans *Cicoria*, le récit joue un rôle de psychopompe, d'accompagnement, de navette entre le monde des vivants et des morts. Même si le silence semble parfois être la seule solution *in fine*, reste le récit cadre, celui de Celestini, qui rapporte ce silence même et fait donc exister l'histoire. La langue adoptée par le narrateur, qui ne semble être perturbée par rien, qui ne se laisse pas influencer par des tentations de mimétisme, traverse les choses en restant intègre, en dessinant des contours flous, des lignes contradictoires. Elle polit les événements et les rend parties prenantes d'un cycle essentiel. C'est une langue traversante, en procession, qui se fait litanie d'un discours indirect libre constitué d'une multitude de voix : elle lui fait cortège, et le rend audible. C'est une langue qui réunit derrière elle toutes les variables d'une langue indirecte populaire, analphabète et qui en tire une constance seulement apparente, car il s'agit en réalité d'un faisceau de langues, de voix. La voix de Celestini ne fait que rassembler des voix qui ne

⁸⁸² Ibid.

cessent d'être en tension vers un devenir-mineur, un devenir-enfant, un devenir-fou, un devenir-mort-vivant.

4.5. Les constantes de langue majeure comme nouvelles perspectives

Dans ses dernières productions, Celestini s'est éloigné de cette pratique linguistique. C'est à présent la contemporanéité qui occupe son étude : le monde crépusculaire et sa légèreté mélancolique a laissé place à un univers dépersonnalisé. « Credo che ci siano poi periodi nei quali sia più importante raccontare quello che sta accadendo »⁸⁸³ dit-il. Sa créativité est prise par une urgence nouvelle, celle de s'interroger sur les maux qui affectent la société italienne, notamment depuis que Silvio Berlusconi a été au pouvoir. Il s'agit d'une exigence éthique forte, une nécessité de s'intéresser à des problématiques qui le concernent directement. L'ancrage spatial ne change pas : les spectacles ont toujours Rome pour toile de fond, mais une Rome actuelle de périphérie, où les espaces et les gens ont changé depuis l'époque des parents de Celestini. En cela, la direction que prend Celestini diffère des choix opérés par Pasolini, qui ne s'est jamais vraiment défait de sa tendresse pour les *ragazzi di vita* romains et les *scugnizzi* napolitains, même lorsque cette position devenait difficilement tenable et provoquait un déchirement chez le poète, qui a ainsi pris acte de son appartenance définitive, têtue et désespérée, à une Italie sur le point de disparaître.

Les nouveaux exclus dont parle Celestini (les travailleurs précaires, les immigrés non ressortissants de l'Union Européenne, les Roms) sont racontés dans des formes de langages nouveaux, bien souvent en phase avec une nouvelle violence du monde. À partir de *La pecora nera* (2005), la langue de Celestini évolue parallèlement au choix de traiter des sujets plus actuels. Dans ce spectacle, Celestini renverse ses choix poétiques face à la société de consommation, dont il décide d'adopter les modes d'expression dans une visée parodique, désormais déterminante, et qui dépasse la simple dimension comique.

⁸⁸³ Ascanio Celestini, « Di quel luogo in cui non piove mai » (interview par Giulia Frezza, Daniele Mastrangelo, Emanuele Profumi) [en ligne], sur le site *Pier Paolo Pasolini. Pagine corsare* (sous la direction d'Angela Molteni), disponible sur http://www.pierpaolopasolini.eu/teatro_ascanioclestini_ppp.htm (consulté le 01/02/2014). Évoquant ce tournant, Celestini dit aussi : « Quando racconto della Seconda Guerra Mondiale, parlo degli individui e della complessità di una vicenda, non esprimo giudizi politici ; però è chiaro che alla fine dello spettacolo il pubblico pensi « io sto con i partigiani, che sono quelli buoni ». Penso che questo buonismo sia un po' pericoloso : già il teatro è un rito, per cui lo spettatore partecipa ad un evento i cui presenti hanno sempre ragione ; in più finisce per innescare un meccanismo consolatorio, per cui andiamo a teatro per farci dire che abbiamo ragione ! ». Simone Soriani, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 6.

Il direttore diceva « mangia che ti fa bene, i fiocchi di mais sono un prodotto di qualità. Mangiali con lo yogurt Müller *fate l'amore con il sapore*, mettili nel latte Parmalat ». E io mi mangiavo il latte e ci mettevo pure il Nesquik che piace ai grandi e ai piccini e i biscotti Ringo fatti di due colori con la crema dentro. Mi mangiavo la pizza precotta Buitoni e i bastoncini Findus che li prendevo dal ghiaccio del frigo. Mangiavo la pasta Barilla con tutta la scatola azzurra. E anche se era cruda, e pure se era incartata ci aveva un bel sapore di pasta e un dolce gusto di azzurro⁸⁸⁴.

Les produits de consommation courante font leur entrée, parasitant le discours par l'incrustation de slogans publicitaires ; de même, plusieurs noms de médicaments sont cités. Les fous voient ainsi leur vision du monde envahie par des schémas de pensée et donc de langage dont ne se départira plus le théâtre de Celestini. De fait, sa langue recouvre peu à peu la violence à l'œuvre dans les discours publics, en particulier politiques. Il évoque en effet une mutation linguistique en marche depuis l'ère Berlusconi⁸⁸⁵ mais que l'on repère également à une échelle internationale⁸⁸⁶. Ce sont des paroles qui n'expriment pas directement la violence, mais qui rendent possible la violence.

Credo che siamo troppo disabituati all'uso della violenza : bisogna tornare ad essere violenti, bisogna recuperare un linguaggio violento. In TV, a volte, « interpreto » un personaggio che elogia la guerra o lo stupro, perché di certe questioni non posso che parlarne da una prospettiva interna : indicare i buoni e i cattivi, o cercare di capire dall'esterno che cosa stia succedendo nella realtà che viviamo, non è il mio lavoro. Quindi ho cercato di acquisire un linguaggio adatto ad esprimere la violenza, quanto meno per costruire un approccio ad essa⁸⁸⁷.

Ainsi les nouveaux personnages de Celestini adoptent un discours extrême, mais dans un contexte banal et quotidien, qui en accentue le contraste. La modalité d'énoncé devient le discours à la foule : dans *Pro patria*, le protagoniste élabore un discours qu'il tiendra hypothétiquement devant un public de cour de justice, peut-être. Son interlocuteur absent est

⁸⁸⁴ Ascanio Celestini, *La pecora nera*, Torino, Einaudi, 2006, p. 84.

⁸⁸⁵ « Prima almeno quella cosa lì era indicibile, uno non poteva andare in televisione e dire "Meglio andare con le belle donne che essere gay". No ! [...] E invece questa cosa oggi la può dire una persona che non sappiamo bene cos'è, ma che si propone come un moderato. Berlusconi non si propone come un estremista di destra. Così ti abitui a sentire delle enormità ». Ascanio Celestini, Alessio Lega, *Incrocio di sguardi*, cit., p. 100.

⁸⁸⁶ Celestini prend l'exemple des Hutus qui ont commencé à appeler les Tutsis « cafards ». « A mutazione linguistica avvenuta, il più è fatto. Se prima un milione di individui non lo ammazzavi, non potevi dirlo e non potevi quasi neanche pensarlo, quando questi individui sono diventati un milione di scarafaggi, allora sì. Perché uccidere un milione di scarafaggi non è genocidio, è pulizia ! ». Ibid., p. 101.

⁸⁸⁷ Ascanio Celestini, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », cit., p. 6.

Mazzini, qui reste muet face à ses interrogations. « Pensate che non sia possibile dialogare con un interlocutore che se ne resta zitto ? E invece dal mio punto di vista il dialogo è possibile proprio perché uno sta zitto e l'altro parla. Se parlassimo entrambi o peggio ancora tutt'e due stessimo in silenzio, che ne sarebbe del dialogo ? »⁸⁸⁸. Mais tandis qu'auparavant, l'interlocuteur fictif restait rarement muet face à la narration, puisque la narration ne peut advenir que lors d'un échange (Celestini le répète souvent), dans le discours la parole est monopolisée et les figures de puissants (en particulier dans *Discorsi alla nazione*) ne sont pas contredites par l'assemblée silencieuse des citoyens : celui qui a la parole a le pouvoir et peut faire des discours extrêmes. Ce type de harangue, selon Celestini, ne fait qu'expliciter des situations que l'on cherche à ne pas montrer. La narration se révèle de plus en plus comme l'outil privilégié par les médias et les politiques pour rendre compte du monde :

La politica, ai tempi di Tweeter, di Facebook, è diventata in maniera più profonda, più forte quello che diventava già da tempo : una narrazione, un racconto. Ciò che realmente accade non deve interessare nessuno, se non il piccolo gruppo delle persone che gestiscono quell'evento. Quello che deve interessare tutti invece è la narrazione, il racconto⁸⁸⁹.

Celestini décide alors d'utiliser un mode d'expression qui cherche au contraire à frapper les esprits par un langage cru. La voix qu'il prend n'est plus systématiquement celle des humbles, mais de plus en plus celle des puissants. Celestini aborde donc la langue quotidienne par la constance de ses variables : il grossit volontairement le trait pour mettre en évidence les formules, les modules qui entérinent et banalisent des opinions, des situations pourtant inadmissibles.

Dans « L'uomo con l'ombrello », récit qui apparaît dans le spectacle *Discorsi alla nazione*, il pleut en continu. La figure parlante est un homme qui possède un parapluie.

Il fatto che io abbia l'ombrello
non significa che sia un violento.
Non è mica colpa mia se piove.
Io mi riparo perché ho l'ombrello.
Anche mio padre lo aveva
e anche mio nonno.
Siamo uomini con l'ombrello da molte generazioni.
A parte la questione della pioggia
c'è anche il legame affettivo con l'ombrello.

⁸⁸⁸ Ascanio Celestini, *Pro Patria*, Torino, Einaudi, 2012, p. 29.

⁸⁸⁹ Ascanio Celestini, interview par Alessandro Gambino [en ligne], sur le site *Youtube*, publié le 07/06/2013, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=zVeBIBXHTKY> (consulté le 15/04/14).

Anche l'uomo senza ombrello
 è figlio di un uomo senza ombrello.
 Penso che siano senza ombrello da alcune generazioni.
 Se le cose stanno così da molto tempo
 perché dovrei essere io a cambiarle ?
 E poi ripeto che in una visione generale delle cose
 Non cambierebbe niente.
 [...]

Io non sono amante dello scontro, sono un pacifista.
 Perciò gli permetto di stare sotto.
 Non sotto l'ombrello,
 ma sotto i miei piedi.
 [...]

Io mi fumo una sigaretta,
 butto la cicca e lui dà un ultimo tiro.
 Oggettivamente è meglio fumare una sigaretta che la cicca,
 ma io pago le mie sigarette, mentre per lui le cicche sono gratis.
 [...]

Ma sai quanti ce ne stanno là fuori sotto la pioggia ?
 Ce ne sono decine
 o forse centinaia di migliaia.
 Forse più di un miliardo.

Ma sotto ai miei piedi non c'è posto per tutti.
 Non ci sono abbastanza briciole,
 né sufficienti cicche da fumare.
 La situazione si fa complessa.
 Il pericolo è grande.
 Rischiamo tutti di finire sotto la pioggia,
 noi con l'ombrello e quelli senza. [...] ⁸⁹⁰

Ces constantes de la langue en font une langue majeure, de pouvoir, qui est celle des puissants et de quiconque cherche à écraser le plus faible. En grossissant la violence contenue dans ces mots d'ordre, en les exposant sur une scène de théâtre avec son ton égal, son débit rapide et la longueur calculée des pauses⁸⁹¹, Celestini les rend étranges et les suspend momentanément de leur contexte quotidien pour les montrer tels qu'ils sont : inaudibles. Une parodie qui a choqué certains spectateurs, étonnés de l'abaissement de niveau et même de la grossièreté de certains discours.

⁸⁹⁰ Ascanio Celestini, *Io cammino in fila indiana*, cit., p. 102-107.

⁸⁹¹ Ces pauses, dans ces récits courts, sont pratiquées toujours en fonction du rythme interne du récit, comme une litanie récitée. Celestini semble écouter une musique intérieure. En revanche, le jeu du comédien belge David Murgia, pour qui le spectacle a été réadapté en français, semble perdre cette cadence minutieuse et prendre davantage appui sur l'observation du public.

Cette langue du milieu qu'a créée Celestini semble donc pouvoir mettre en relation des territoires d'espace-temps habituellement non reliés. À mi-chemin entre l'italien et la langue dialectale, le littéraire et le spectaculaire, cette langue semble suffisamment trans-temporelle et ab-norme pour devenir langue-pont : entre un passé qui n'est pas si lointain (une ou deux générations) et aujourd'hui, *l'hinc et nunc* théâtral – *l'hinc* est et reste romain. C'est une langue capable d'aller récupérer un passé non nostalgique pour l'amener dans le présent, où les frontières se décroissent : entre le bien et le mal, les morts et les vivants. Il y a dans la langue de Celestini, dans cette vitesse paradoxalement très calme, une vitalité consciente de la fin, une vie qui comprend, dans les deux sens du terme, la mort. Une langue qui absorbe les idiomes étrangers, les sociolectes, les idiolectes, pour les métaboliser en une langue qui réunit toutes les variables de ces idiomes et les met en vibration, les fait entendre. Les voix évoquées à travers celle de l'acteur narrateur, celles des personnages, mais aussi toutes celles des personnes qu'il a écoutées ou interrogées, sont celles de limbes où vie et mort se confondent, s'alternent, s'échangent, ou le vrai et le faux se mélangent et c'est précisément l'en-dehors du théâtre qui permet cette évocation de territoires parallèles. En refusant un italien théâtral, en adoptant une langue marquée de fortes inflexions de matrice dialectale mais aussi d'un rythme et d'une musicalité qui en font une voix reconnaissable, Celestini crée une forme de légèreté, une langue en apesanteur entre toute chose, qui ne s'arrête ni au comique ni au tragique de l'existence mais assure un parcours de transition, de migration, de procession. C'est une langue qui dessine une carte géographique terrestre, romaine, mais une carte impossible à suivre, où chaque mouvement comprendrait aussi le mouvement contraire, où pour chaque direction apparaîtrait une multitude de sens. Il s'agit aussi d'une langue qui déjoue les pièges d'une unique direction à suivre qu'imposeraient les types de récits envisagés. Celestini l'a dit pour *Fabbrica* : une certaine conformité l'aurait poussé à aller dans le sens du récit des conditions de travail, des luttes, des grèves.

Se si vuole conoscere la fabbrica, bisogna passare attraverso il linguaggio che essa ha istituito, ma entrare nel suo linguaggio significa cadere in trappola. Così ho raccontato la fabbrica come se fosse un'antica leggenda che ci ritroveremo a narrare tra qualche centinaio di anni, come un passato

remoto raccontato in un futuro anteriore e non come un passato prossimo ricordato nel presente⁸⁹².

Il procède de la même façon avec les histoires liées à la Seconde Guerre mondiale, qui semblent être circonscrites dans le temps et l'espace. Or, ces limites sont artificielles et le sont encore plus pour les populations. Celestini parle d'« un labirinto dal quale non è possibile uscire, ma nel quale ci si può muovere attraverso prospettive personali, i vissuti, le identità... le storie »⁸⁹³. Les récits prennent donc acte de la complexité du temps et de l'espace et proposent non pas un ordre, un raisonnement, mais un parcours parmi les infinies histoires individuelles qui forment le fond de l'Histoire. Même si l'histoire récente est affrontée dans une perspective renversée et qui parodie les mots d'ordre de ceux qui sont du côté du pouvoir, il reste que les figures les plus complexes du théâtre de Celestini sont les figures non réconciliées avec cette histoire, irrécupérables dans leur humilité et la résistance qu'elles opposent. Un territoire « illimité », un « universo transnazionale » à l'image de celui des paysans pour Pasolini⁸⁹⁴, qui produit donc à son tour une langue trans-nationale qui ignore les frontières et qui, plutôt que de définir une population précise, se fait filtre de compréhension et d'expression du monde pour une collectivité dont le pouvoir est institutionnellement limité, mais dont le potentiel de vitalité est intarissable.

⁸⁹² Ascanio Celestini, « A che cosa serve la memoria », cit., p. 39.

⁸⁹³ Ibid., p. 38.

⁸⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, « 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino », cit., p. 52. Référence déjà citée dans Cristina Valenti, « Lo scemo di guerra e altre storie alla rovescia », cit., p. 125.

ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC ASCANIO CELESTINI

Cet entretien a été réalisé à Arras le 1^{er} mai 2014 à l'occasion du salon du livre *Colères du présent*, où Ascanio Celestini était invité. Le texte qui suit est la retranscription de l'entretien enregistré.

ELODIE CORNEZ : Nella tua vita quotidiana e in particolare quando eri piccolo, esisteva una differenza nell'uso della lingua italiana da una parte e del dialetto – o della parlata romanesca – da un'altra parte ? Cosa significava per te ?

ASCANIO CELESTINI : Nella vita quotidiana, non c'era molta differenza. La mia non era una famiglia povera ma non andavamo a teatro. Quando andavamo al cinema, lo facevamo in maniera estremamente distratta : cioè arrivavamo in qualsiasi orario, si entrava e si vedeva il film anche se mancavano dieci minuti alla fine, se stava a metà, non importava. Vedevamo il film fino alla fine, poi il film ricominciava e noi arrivavamo fino al punto in cui eravamo entrati – per dire che visione distratta c'era. Sono andato a teatro – al liceo – due o tre volte, a vedere Giorgio Gaber ma non con l'idea di andare a teatro ; poi Gaber mi piaceva come cantante più che altro. La prima volta che sono andato veramente a teatro frequentavo già l'università. Vedi un po' qual è la formazione : molto distratta. I libri entravano dentro casa perché li portava mia sorella più grande di nove anni. Per complessi di inferiorità, avevamo un abbonamento ad una cosa che si chiamava il Club degli Editori e ci mandavano i libri peggiori, quelli appena usciti, le schifezze insomma. No, non c'era una differenza nell'uso, diciamo, della lingua. La differenza era nel momento in cui c'era qualcuno che raccontava. Quando mio padre o uno zio raccontava cambiava completamente il contesto, anche se in maniera non consapevole. C'erano i racconti legati al mangiare, cioè si mangiava, e mentre si mangiava, si parlava delle mangiate passate e future, del tipo : « Te ricordi quando abbiamo magnato a Ostia, da quello al matrimonio e quando ce torniamo a magnà da quello a Frascati ? ». Ma in particolare c'erano i racconti che faceva mia nonna e mia nonna raccontava – me ne sono reso conto all'università che tipologia di racconti erano – storie di streghe che strutturalmente sembravano fiabe di magia. In realtà, a differenza della fiaba, mia nonna non le considerava storie inventate. Ce n'era una, che ho ritrovato nelle fiabe di Calvino col titolo *Il vaso di maggiorana*⁸⁹⁵ e che lei raccontava come « Caterinella » : questa Caterinella ha tutto uno scambio di battute con il figlio dell'imperatore che abita davanti a lei, tutta una cosa d'amore. Però, quando lei raccontava « Caterinella bella bella, quante foglie ha la tua mortella ? », la raccontava come storia inventata, mentre quando raccontava storie di

⁸⁹⁵ Italo Calvino, *Fiabe italiane : raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956.

streghe, le raccontava come storie vere. Ma le storie che sono raccontate come veramente accadute vengono normalmente collocate in un tempo preciso, ad esempio : « Mio nonno diceva », « Mio padre diceva ». Oppure anche se sono relative ad un tempo remoto, c'è comunque qualche segno molto concreto : « Qua è passato il santo e infatti c'è ancora l'impronta dello zoccolo del suo cavallo ». Invece lei raccontava queste storie perse in un tempo remoto ma le raccontava come vere e a me questo faceva molta impressione – all'università, ovviamente, non quando le sentivo ; quando le sentivo da bambino, mi mettevano solo paura – perché a me avevano insegnato che le storie vere sono collocate in un tempo e uno spazio concreto. Invece per lei, le streghe non erano connotate come personaggi negativi, cioè non erano le streghe della chiesa cattolica, del *malus malificarum*. Erano donne che, in quanto donne, avevano dei poteri straordinari. Per cui, cucinavano come le donne ma facendo pozioni magiche ; come le donne facevano l'amore però lo facevano col diavolo ; come le donne usavano la scopa però loro ci volavano e infatti, nei suoi racconti, queste donne avevano una forza superiore a quella del marito, era una sorta di liberazione femminile. Mia nonna raccontava alla presenza delle altre donne, o al limite dei bambini, che hanno una sessualità ancora non definita. Non è che gli uomini in maniera cosciente non dovessero essere presenti : semplicemente, non c'erano. Infatti, mia nonna non soltanto collocava le storie, diciamo, all'interno di un uditorio ben preciso, cioè quello delle donne e in tempi precisi, normalmente nei giorni di festa, giorni in cui c'era del tempo libero per farlo, ma anche in uno spazio ch'era sempre lo stesso, la cucina, che è uno spazio propriamente femminile. Per cui raccontare di donne che, in qualche maniera si liberavano, era una sorta di liberazione attraverso la parola. Allora, lì, cambiava qualcosa ; ma non tanto a livello linguistico, quanto a livello dinamico-sonoro. La maggior parte delle donne stavano zitte, però raccontavano pure loro perché nel raccontare la stessa storia per venti, trenta, cinquanta, settant'anni, le persone presenti che ascoltavano quella storia partecipavano, alle volte solo annuendo, alle volte dicendo due parole, alle volte facendo anche degli errori. Ho raccolto la stessa storia raccontata da mia nonna vent'anni fa e da mia madre quattro o cinque anni fa. Nel racconto mia nonna ad un certo punto parla di un personaggio che si chiama Paponna. « Ma poi c'era questa Paponna »... e mia madre, che lavava i piatti, fa : « Ah ma chi ? Era tua nonna, quella che è detta la carabiniere ? » ; « No, no », diceva mia nonna nella registrazione, « la carabiniere era un'altra ». E quando mia madre, pochi anni fa, raccontava questa storia (l'ho registrata), diceva che quella Paponna era la carabiniere. Per cui, anche gli errori, in qualche maniera, restavano gli stessi.

E.C. : Tornavano le stesse parole nei racconti di tua nonna e di tua madre ?

A.C. : Tornavano quasi sempre le stesse parole. E questa è l'esperienza che io ho fatto registrando la stessa persona per più volte. Ho fatto dei lunghi laboratori tra Modena e Reggio Emilia con un gruppo di anziani. Registravo la stessa storia perché facevamo un esercizio per poi andare sul palco a raccontarle. E quindi, giacché le raccontavano, io li registravo, anche sperando che mettessero dentro degli elementi nuovi : raramente ma alle volte accadeva. Però riascoltando la stessa storia raccontata sette, otto, dieci e anche dodici volte, mi sono reso conto che soprattutto alcune parole-chiave restavano sempre le stesse. Anche in quel caso poteva capitare che fossero degli errori. Per esempio, c'era Erichetta, ch'era la più anziana di queste donne che ho intervistato a Rubiera vicino a Reggio Emilia, che raccontava la storia del cugino che viene preso insieme ad altri partigiani durante la guerra. Vengono portati al cimitero e messi in cerchio. In mezzo ci si è messo un tedesco con la pistola in mano, contava fino a dieci – adesso non mi ricordo il numero – poi l'undicesimo lo sparava. Quando è

arrivato davanti al cugino che doveva essere sparato da questo, Erichetta diceva : « Al tedesco gli si è inciampata la pistola ». Non « inceppata » ma « inciampata », perché probabilmente « inceppare » non è un verbo che utilizza ma « inciampare » sì. E quindi lei diceva, ogni volta : « gli si è inciampata la pistola », anche se gli altri anziani dopo un po' hanno cominciato a dirle : « Ma Erichetta, non si dice *inciampare* ma *inceppare* ». Da quel punto, non ho capito se lei ha continuato a dirlo perché era diventata una sua parola, qualcosa che apparteneva quasi al suo stile o perché realmente non capiva ch'era un errore. Difatti anche l'errore si perpetuava sempre nella stessa maniera.

E.C. : Quindi più che uno stile di lingua, era uno stile di racconto ?

A.C. : Uno stile di racconto e molto spesso tutta una serie di elementi. Wittgenstein⁸⁹⁶ diceva : « Alle volte vediamo una famiglia e capiamo che è una famiglia anche se non si assomigliano. Non è che sono tutti biondi con gli occhi azzurri, o tutti alti e magri ; c'è il padre che è biondo e ha gli occhi scuri, la madre che è mora e ha gli occhi chiari e il figlio maschio che ha ripreso gli occhi dal padre e i capelli dalla madre, la figlia femmina che è alta come la madre e ha lo stesso modo di parlare del fratello. Non è lo stesso elemento che caratterizza tutti quanti, però in qualche maniera capiamo che è una famiglia perché guardandoli empiricamente, vediamo che ci sono degli elementi che tornano ». Mia nonna raccontava, aveva un repertorio di storie sue – però era una narratrice domestica, non saliva su nessun palco – e in queste storie ci sono una serie di elementi che ritornano : per esempio, c'era questo elemento dinamico-sonoro che è alle volte più cantilenante, alle volte più frammentato ; e c'era un certo uso del gesto. Erichetta raccontava storie brevi e alla fine della storia diceva sempre : « Ecco io son stata breve perché non voglio far perdere troppo tempo ». Questa era la sua caratteristica, piuttosto che un'altra che si chiamava Dimma, che legava la sua storia personale sempre ad episodi storici importanti : dove stava lei il 25 aprile, dove stava lei quando hanno ammazzato Mussolini. Oppure quelli che raccontano parlando direttamente ad una persona. Una volta, per dire, ho raccolto la storia di uno che aveva lavorato al Castel Pulci, un manicomio fuori Firenze. Ci avevano detto che non voleva venire a farsi intervistare, però è venuto lo stesso, insieme ad un altro ; ha parlato tantissimo, due o tre ore, però quest'altra persona se l'è portata perché in qualche maniera voleva raccontare a lui. Quindi all'inizio ci avevano detto no, perché parla un po' lui un po' l'altro, invece quest'altro, suo parente, non ha aperto bocca, parlava solo quest'infermiere. Gli serviva appunto una persona alla quale raccontare. Per questo, quando parlo di stile parlo di tutt'un insieme, non soltanto l'uso della parola ma appunto il gesto, un certo atteggiamento nei confronti delle persone che ascoltano.

E.C. : Ad esempio, quando riprendi la storia che raccontava tuo padre, che poi hai...

A.C. : ...trasformato, certo !

E.C. : ... riprendi le sue parole, i suoi atteggiamenti ? Quando si sente la sua voce di lui, la tua è quasi uguale.

A.C. : Sì ma è una cosa che dico spesso quando lavoro con altri attori o quando faccio i laboratori : per costruire il personaggio, io chiedo di non lavorare sull'imitazione, diciamo, sulla mimesi ma di interpretare il personaggio come se il personaggio fosse davanti a noi,

⁸⁹⁶ Ludwig Joseph Wittgenstein, logicien et philosophe du langage d'origine autrichienne (1889-1951).

come se noi lo vedessimo, o meglio come se noi l'avessimo visto. Cioè fare un lavoro sulla voce come se noi la sentissimo. È una cosa banale, che facciamo quotidianamente : racconto di mia madre quando ero bambino, che mi chiamava perché stavo in giardino e dovevamo andare a cena, mi diceva : « Oh, Ascanio, sbrigate ! » e io lo ripeto perché lo risento nelle orecchie. È quello il lavoro che faccio sui personaggi e quando lavoro con gli attori : non costruire il personaggio col corpo o dire « Se è un contadino indica così, con la mano aperta ; se è un ingegnere indica col dito, perché un ingegnere è abituato a usare le dita in maniera autonoma, cioè con ogni dito libero dagli altri, mentre un contadino usa la zappa, perciò se indica, indica così ». No, io non lavoro su questo ma dico : « Vedilo, dunque fallo » e non « Vedilo e imitalo ». È un po' come quando parliamo, non scegliamo le parole che dobbiamo dire, perché se no, diremmo una parola ogni dieci minuti ; la scegliamo perché l'abbiamo sempre usata in quella maniera, lo facciamo perché lo facciamo, punto. Per cui, rispetto a mio padre, è chiaro, io ce l'ho nelle orecchie... Per me mio padre è un'ossessione ; è morto undici anni fa, però... Come quando alla fine del libro⁸⁹⁷ dico di quando ho sognato di mio padre, mi sono avvicinato e gli ho detto « Papà ma tu sei morto ! » e lui mi s'è sgretolato tra le braccia, così... Questo mi accade spessissimo, insomma, ancora adesso. Io me lo sogno, solo che adesso non gli dico più che è morto ! Anche se certe volte ci guardiamo, come se ci fosse una relazione, però io so che lui è morto. Ci sono due paginette molto belle di *Empirismo eretico* di Pasolini⁸⁹⁸ e, a differenza di molti altri suoi saggi – alcuni più che datati, strutturalisti – queste due paginette sono divertenti, sono allegre e lui dice : « Se io devo portare un facchino, cioè fare interpretare un facchino in un film, io prendo un facchino vero. Moravia mi dice : “Giusto, però il facchino non deve parlare, perché il cinema è immagine”. Bertolucci mi dice : “Giusto, deve essere un facchino vero, però deve parlare con la voce dei filosofi” ». E Pasolini dice : « Nessuno metterà mai d'accordo me, Moravia e Bertolucci su come deve parlare, su cosa deve fare questo facchino. Perché lo dovevo far parlare con le parole dei filosofi se il facchino nella realtà dice “li mortacci tua” ? Ma da dove deriva questa paura del naturalismo ? Non nasconde, forse, una paura per la realtà ? ». Dice poi : « È chiaro che è proprio una posizione borghese, cioè il facchino è un proletario, perciò o deve tacere, secondo il borghese, o deve parlare con le parole dei borghesi. Per me, il facchino deve parlare con le sue parole ». « Però », dice Pasolini, « per me il facchino è già morto perché quando muore una persona, accade una sintesi, cioè l'insieme dei suoi gesti, delle sue parole in qualche maniera svaniscono, restano quelle esemplari : quali ? » – pure questa non è una cosa astratta – « Per fare un esempio, le parole che i parenti ricordano e che fanno ancora gonfiare il cuore ». Allora, è chiaro che di mio padre non ricordo tutto quello che è successo, quello che lui ha detto per tutta la vita, però alcune parole sono più importanti, sono le sue ma sono le parole di lui dopo che è morto, come se fosse morto. Infatti in una

⁸⁹⁷ Le livre dont parle Celestini est *Pro patria* (Torino, Einaudi, 2012).

⁸⁹⁸ Il s'agit de « La paura del naturalismo », in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 252-253. La fin de ce bref écrit évoque précisément de ce dont parle Celestini : « Il facchino di un film – a differenza del facchino del cinema che è un facchino vivo – è un facchino morto. Non appena uno è morto, infatti, si attua, della sua vita appena conclusa, una rapida sintesi. Cadono nel nulla miliardi di atti, espressioni, suoni, voci, parole, e ne sopravvivono alcune decine o centinaia. Un numero enorme di frasi che lui ha detto in tutte le mattine, i mezzodì, le sere e le notti di sua vita, cadono in un baratro infinito e silente. Ma alcune di queste frasi resistono, come miracolosamente, si iscrivono nella memoria come epigrafi, restano sospese nella luce di un mattino, nella tenebra dolce di una sera : la moglie o gli amici, nel ricordarle, piangono. In un film, sono queste frasi che restano. È naturalistico scegliere un facchino di carne e ossa, vero com'è vero uno qualsiasi di noi in questo momento che siamo vivi, con le sue parole, il suo linguaggio, la sua pronuncia, ma *trascogliendo* una di quelle frasi, che per caso, hanno avuto rilevanza, si sono in qualche modo preservate dal disastro, o gonfiano il cuore ? ». Ibid., p. 253.

bella lettera che Pasolini scrive a Sandro Penna, gli dice « Io parlo a te come se noi fossimo già morti. Entrambi per mille motivi abbiamo fatto cose che non volevamo fare, però io parlo a te come se fossimo già morti »⁸⁹⁹. Poi c'è questa ossessione per la morte, che ha attraversato tutta la sua opera, appunto. Quel suo amico pittore famosissimo, che non ricordo mai⁹⁰⁰, che è importante e anche Accademico di Germania, ha una tesi secondo la quale Pasolini ha scelto il giorno in cui doveva morire e l'ha lasciato capire attraverso una serie di cose che ha scritto e anche fotografie e immagini. Lui ha scritto dei saggi su questa cosa. È un pittore particolare che è senza un braccio ed è friulano, ovviamente, pure lui ; vive vicino a Udine, sono andato una volta. Questo pittore – io stavo nel suo atelier – mi raccontava delle storie e mi diceva : « È bizzarra questa mia tesi, vero ? ». Però anche se non fosse così, per altro, pare che *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, che era stato censurato e bruciato, si sia salvato proprio perché una copia è stata mandata a lui. Dopo il funerale – Pasolini ebbe due funerali, uno a Roma e uno a Casarsa – questo pittore tornò a casa e trovò le pizze del film vicino al cancello. E fu proiettato per la prima volta – sempre secondo questa sua tesi bizzarra – in un piccolo cinema a Trieste, che si chiamava « Cappella Underground », per cui anche quello, vedi, sottoterra...

E.C. : Se mi riferisco a certe interviste che hai rilasciato, oppure alla biografia che compare sul tuo sito, la presentazione che fai di te stesso si definisce secondo due assi : uno verticale che è quello dell'ascendenza familiare e l'altro orizzontale che è quello della collocazione geografica, cioè la periferia sud-est di Roma. Che cosa significa per te la nozione di territorio e quant'è importante nel tuo lavoro e anche nella tua prassi di attore ?

A.C. : Sono nato in quella borgata che si chiama Morena e vivo ancora là. L'ho scritto per scherzo in una nota biografica di un blog : ho cambiato quattro case ma quattro case in una strada di quattrocento metri, in linea d'aria è molto meno, per cui ho sempre abitato in quel posto. Un'amica m'ha detto « Morena per te non è una borgata, è una macumba, una cosa da cui non riesci a uscire » e un po' è vero. Non è un bel posto e non è mai stato un bel posto.

E.C. : Sta oltre il raccordo anulare ?

A.C. : Sta tre o quattro chilometri fuori del raccordo anulare, vicino a Ciampino, un posto bruttino. Però è il posto dove sono nato e quest'amica ha ragione, è un po' una macumba. Quando ho iniziato a studiare antropologia, per me era chiara la differenza tra studiare l'altro, distante da te e l'altro che in qualche maniera, invece, ti rappresenta. Nelle interviste che faccio cerco qualcosa che mi rappresenta direttamente. Per cui, il legame che ho con il territorio è questo, io sono come le persone che mi vivono attorno e le persone che mi vivono attorno, apparentemente, sono molto diverse da me : c'è l'idraulico, il meccanico, quello che è andato a lavorare a quattordici anni e il tossicodipendente, quello che ha ventidue anni e ha un figlio – sono quattro anni che fa l'elettricista e per lui è stato un modo per salvarsi perché rubava le moto. Sono persone anche molto differenti da me, fanno una vita molto diversa. Davanti c'è una famiglia di Casamonica che gestisce il racket locale. Eppure mi assomigliano, io assomiglio a quelle persone molto di più di quanto somiglio ad un attore, figlio d'ingegnere che è nato – che ne so – a piazza Venezia. La maggior parte delle interviste e dei lavori che faccio, li faccio cercando persone, in qualche maniera, alle quali io somiglio, altrimenti per

⁸⁹⁹ Cette lettres a été publiées dans Pier Paolo Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1994.

⁹⁰⁰ Il s'agit du peintre Giuseppe Zigaina (Cervignano del Friuli, 1924).

me sarebbe come fare un'intervista ad una persona che parla cinese. Io intervisto una persona che parla italiano ma non la capisco lo stesso se quella persona non vive o non ha vissuto come ho vissuto io. Per questo il mio legame col territorio, con le persone che ci vivono è questo.

Mentre il rapporto con la famiglia è rapporto verticale. Forse – rispetto al discorso che facevo prima su mio padre – nelle culture orali, il tempo e lo spazio, in qualche maniera, rientravano in una visione unica. Le persone spesso vivevano nella stessa casa dove erano vissuti i genitori e i nonni, i bisnonni ecc., per cui, quella sedia non è semplicemente una sedia sulla quale io mi siedo ma la sedia dove si sedeva mio padre. Tant'è vero che quando una persona moriva, andavano in crisi gli oggetti della casa ; le prefiche che facevano il lamento funebre non erano quasi mai persone che conoscevano il morto ma lo piangevano lo stesso perché entravano all'interno della casa e piangevano la crisi degli oggetti : « Ce l'avevi un paio di belle scarpe, ti piaceva camminare e adesso non cammini più » e « Ce l'avevi il prosciutto appeso, ti piaceva mangiare il prosciutto, adesso non mangi più, ah poveretto te, trave della casa ! » Spesso il morto veniva chiamato « trave della casa », perché era lui che sosteneva tutta la casa e quindi, in qualche maniera, gli oggetti stessi – non soltanto le persone – dovevano attraversare un momento di lutto, dovevano essere recuperati. Per questo si coprivano i mobili : dopo la morte, si coprivano gli specchi, perché lo specchio riproduce l'immagine, per cui riproduce anche l'immagine del morto, o magari può contenere l'immagine del morto. Le scarpe erano un elemento fondamentale. Ci sono mille modi di trattare il morto : chi glielo toglie, chi glielo mette e però gli lega i piedi perché sennò il morto camminando per andare all'aldilà, potrebbe allargare le gambe e cadere per terra, chi gli toglie i lacci perché con i lacci potrebbe inciampare, insomma mille cose differenti. Chi moriva veniva recuperato in una dimensione verticale, per cui non era più nella famiglia dei vivi a dimensione orizzontale ma passava nella famiglia dei morti ch'era una dimensione verticale. In un certo senso, mi sento di appartenere ancora a questa visione, forse anche, appunto, perché continuo a camminare nei luoghi dove camminavo quando ero ragazzino e camminare in quei posti significa che tu non attraversi solamente degli spazi ma attraversi delle vicende. È un po' come tornare indietro in un libro : « Dunque, sono arrivato fino a pagina 108, che era successo prima ? Andiamo indietro fino a pagina 73 ». È vero, ci stanno queste due dimensioni orizzontale e verticale e dal mio punto di vista, stare ancora in quel luogo e stare ancora a contatto con le stesse persone m'aiuta a fare in maniera che queste due dimensioni non siano poi così differenti, alla fine, nonostante siano perpendicolari, in un certo senso, camminano una accanto all'altra, come se fossero parallele.

E.C. : Quindi ti determina, però non sul modo «Io sono di Roma e devo parlare di Roma » ?

A.C. : No, io parlo di qualcosa che mi appartiene, tant'è vero che alla fine, anche in *Pro patria*, non ho fatto un racconto che parlava del passato ma un racconto che parlava del presente ; e dentro ho messo pure mio padre. Ma ce l'ho messo perché vedo attraverso la mia esperienza e alla fine non riesco a prescindere da quella.

E. Per te come per Pasolini – mi riferisco al Manifesto per un nuovo teatro – la lingua italiana in quanto convenzione teatrale è difficilmente audibile, però Pasolini scelse di usare comunque la lingua italiana nel suo teatro, depurandola il più possibile da manierismi. Tu, invece, usi una lingua che non è l'italiano convenzionale ma che non usa nemmeno tutte le potenzialità espressive del romanesco. Perché ?

Pasolini ha scritto quei testi che, dal mio punto di vista, non sono tra le cose più belle che ha scritto, anche perché stava male, aveva problemi di stomaco e secondo me ha influito un pochino ! Poi l'ha scritto in un periodo in cui il teatro stava vivendo una crisi profondissima : in quel periodo veniva considerato estremamente innovativo un tipo di teatro che oggi difficilmente riusciremmo a collocare... Dalla compagnia dei Giovani e il lavoro che hanno fatto con Visconti, fino alle avanguardie che veramente oggi lasciano una traccia davvero labile nella storia del teatro. Oggi quando parliamo del teatro italiano, alla fine, dopo il teatro scritto, da Goldoni a Pirandello, noi pensiamo a Dario Fo e Eduardo De Filippo soprattutto. Persino l'esperienza teatrale delle persone come Carmelo Bene, tutto sommato – ma questa è un'idea mia, eh ! – più che aver segnato un inizio ha segnato una fine di un teatro : ha portato a compimento il lavoro sulla presenza teatrale del grande attore dell'Ottocento, però è proprio un'idea mia. Il teatro di Pasolini nasce da una scrittura che è quasi esclusivamente scritta, per cui i suoi problemi sono legati alla lingua scritta. Invece sia quando ha scritto soprattutto i primi libri – ma non soltanto – e poi il cinema, lui ha utilizzato più una lingua fatta di immagini che non di parole : per cui, secondo me, lì c'è un po' un nodo irrisolto nel teatro di Pasolini. Io no, parto dall'attore, cioè dalla presenza dell'individuo attore sul palcoscenico e lo faccio anche quando scrivo un libro. L'ho fatto anche quando ho fatto il film⁹⁰¹ o adesso che ho scritto un'altra sceneggiatura.

E.C. : Hai raccontato che quando eri giovane attore, ti avevano chiesto di recitare Caronte in napoletano e hai detto : « Ma non ha senso ! ».

A.C. : Sì, stavo facendo uno spettacolo in un centro sociale e una signora s'avvicina. Era uno spettacolo molto interattivo, passavo in mezzo al pubblico e una signora napoletana mi ha detto : « Ma tu non sei napoletano » e io pensavo : « Già è vero, io non sono napoletano, infatti, perché dovrei recitare in napoletano ? ». Era una cosa anche ovvia : perché dovrei parlare in napoletano ? Però un grande attore come Gian Maria Volonté ha recitato in una quantità di dialetti : in napoletano per *Giordano Bruno* di Montaldo⁹⁰², se non sbaglio ; in siciliano ; in milanese nella *Classe operaia va in paradiso*⁹⁰³ e l'ha fatto ad un livello altissimo. Detto questo, io non lavoro così, non penso alle parole, non do nessuna importanza alle parole, soprattutto quando recito e in un certo senso anche quando scrivo. Il mio omeopata una volta m'ha chiesto : « Perché non scrivi poesie ? » e io gli ho detto : « Non lo so perché ». Ovviamente c'è un miliardo di modi di scrivere poesie, da Kerouac a Dante, però nella poesia c'è un'attenzione alla parola come elemento singolo che in altre scritture non c'è. È forse anche questo : a me non interessa la parola come elemento singolo, se non quando, appunto come diceva Pasolini in quelle due paginette di *Empirismo eretico*, quella parola diventa uno degli elementi di sintesi della vita di una persona. Mio padre, invece che « bufera » diceva « buffera », oppure diceva del nostro dentista che era « miracoloso » invece che « meticoloso »... Anche nello spettacolo⁹⁰⁴, nell'intervista, quando dice « E questa è la vita dei ragazzini » : « la vita dei ragazzini » a me ricorda proprio lui, il suo modo di costruire la frase. Però, in questi casi non è la parola poetica, o non è la parola poetica intesa nella maggior parte delle produzioni poetiche, cioè non è la parola scelta dal poeta ma la parola che resta da un discorso che sta fuori dalla letteratura.

⁹⁰¹ *La pecora nera*, réalisé par Ascanio Celestini (2010).

⁹⁰² *Giordano Bruno*, réalisé par Giuliano Montaldo (1973).

⁹⁰³ *La classe operaia va in paradiso*, réalisé par Elio Petri (1971).

⁹⁰⁴ *Scemo di guerra*, de et avec Ascanio Celestini (2004).

E.C. : Una parola che è decantata ?

A.C. : Sì, che è decantata e che è nata fuori dalla letteratura. È così importante perché è connotativa di un'immagine molto chiara, molto forte. Alle volte non è importante la parola ma il modo di dirla ; c'è questa dinamica musicale, sonora che dà una forza a quella parola.

E.C. : Quindi la parola arriva dalla cosa, arriva dagli eventi, arriva da qualcosa che è successo ?

A.C. : Sì, da una famiglia di elementi.

E.C. : Però con la tua capacità di far ridere le persone, è molto facile che in uno spettacolo tu « la butti in vacca », come dice Paolini ; in quei momenti potresti andare un po' più sul romanesco, però non giochi tanto su quest'espressività... alla Petrolini, per dire ?

A.C. : No, a me fa piacere quando lo spettatore ride, non è che disturba. Mi fa piacere perché capisco che in quel momento sta seguendo, mi fa piacere perché penso che fa piacere al pubblico ridere. Però il pubblico non deve vedere me, non è una relazione diretta tra me e lo spettatore : è una relazione che entrambi abbiamo con un terzo elemento, entrambi guardiamo la storia e entrambi vediamo delle immagini. Sia io che lo spettatore seguiamo dei fili e tutto sommato, siamo davanti a un fantasma, per cui se ride di me si distrae. Ad esempio, quelli che raccontano barzellette facendo delle smorfie : se io rido della smorfia che fa, non seguo la barzelletta. Per me, la barzelletta è veramente un tipo di scrittura altissimo, è l'unico genere letterario orale che è ancora vivo solo al livello orale. Sì, ci sono libri di barzellette ma sono pochissimi e non fanno ridere. Invece le barzellette che ci raccontiamo sono quelle che fanno ridere. Le barzellette vengono continuamente aggiornate e poi scompaiono come le storie dell'oralità : se non ci appartengono più scompaiono. La stessa barzelletta che vedeva protagonista, che ne so, De Gaulle, adesso ha come protagonista Hollande, se funziona ancora ; in Italia quella che funzionava con De Gasperi o Andreotti, adesso funziona con Berlusconi, per dire. Se non funziona più, nessuno la racconta perché se non fa ridere non c'è senso raccontarla. In una delle prime interviste che ho fatto, infatti, ho fatto una figuraccia : ero andato col registratore in tasca e all'intervista questo Fausto ha detto appunto : « Io non te la canto questa canzone perché tu poi mi registri ». Già con questo, mi sono visto passar davanti generazioni di rompiscogliani che andavano a rompere le scatole... ! Poi mi ha detto questo : « Non la canto perché la cantavo quando lavoravo la terra e adesso la terra non la lavoro più ». Questa etica, quasi, del racconto, della letteratura, nella barzelletta c'è ancora. E poi molto spesso, le barzellette – nonostante la loro semplicità – hanno una struttura che le connota proprio come genere, molto preciso : cioè una barzelletta è una barzelletta, non è un'altra cosa. Allora sì, per quanto riguarda appunto il teatro di narrazione, dal mio punto di vista, non è un genere, perché non è che si differenzia per alcuni elementi in particolare, non ci sono delle scuole. La barzelletta, sì, chiarissimo, è un genere. Una barzelletta che non fa ridere è una cagata, non è una barzelletta. Una barzelletta profonda che non fa ridere non serve : è una storia, un racconto. Per cui è molto chiaro : una barzelletta è breve, ha tutta una struttura che è finalizzata alla fine e alla fine fa ridere. Può far ridere anche durante ma non è importante ; deve essere costruita con un certo ritmo. Non tutti le sanno raccontare, tant'è vero che le barzellette fanno ridere molte persone, però molto spesso le persone se le dimenticano. Alcuni sono professionisti a raccontare le barzellette e spesso attuano questo

meccanismo dell'ironia, dell'ironico, del mascheramento, del mettersi un gradino più in basso rispetto alle persone che hanno davanti. Molto spesso, hanno dietro una forza culturale straordinaria perché raccontano in maniera spesso cinica e violenta un nostro atteggiamento nei confronti della vita. La barzelletta che io metto in *Pecora nera* film⁹⁰⁵ – che non sta nello spettacolo – è, dal mio punto di vista, fondamentale. Racconta del manicomio molto più di tanti saggi. C'è un'altra barzelletta che dice : Hitler non è morto e i suoi fedeli vanno lì e gli dicono : « Führer, noi dobbiamo tornare; farci vedere, dobbiamo tornare a fare la guerra, estermiare gli ebrei ». « No no, non è il caso ». « Ma sì, Führer ! ». Alla fine lo convincono, allora lui dice : « Vabbè, io ritorno, però stavolta cattivi, eh ! ». Questa cosa che appare evidentemente grottesca, in realtà nasconde un atteggiamento che i nazisti avevano veramente. Perché a fine maggio, inizio giugno del 1944, Kesselring⁹⁰⁶ e prima di lui un altro Feldmareschallo tedesco, avevano emanato un comunicato nel quale dicevano : « Non vi preoccupate, non sarete processati se commetterete atti anche violenti nei confronti di chi farà azione di insubordinazione, compreso il saluto bolscevico... », cioè poteva essere ammazzato anche uno che faceva il pugno chiuso ! E lì, in questo comunicato, soprattutto il primo – di cui io non mi ricordo insomma – c'è una frase del tipo « Possiamo derogare al nostro consueto atteggiamento – diciamo non elegante ma comunque – pacifico »⁹⁰⁷. Atteggiamento pacifico ! I nazisti stavano sterminando milioni di persone, capisci, però dal loro punto di vista, non erano violenti. Allora la barzelletta su Hitler, che è una scemenza, dietro però ha questo. Tant'è vero che in un libro di Philip Roth – non mi ricordo quale – il personaggio parla di sua zia che manda soldi in Israele e dice : « Manda ancora oggi dall'America soldi in Israele perché è il posto dove fanno le più belle barzellette antisemiti » : cioè ha un senso questa cosa, non è semplicemente una cosa ridicola, comica.

*E.C. : Questa commistione tra violenza e comicità è esistita anche in situazioni tragiche, come nei campi di concentramento. Mi pare che ti sia successo una cosa del genere con una persona che hai intervistato ?*⁹⁰⁸

A.C. : C'erano elementi comici anche lì, certo ! Adesso ho lavorato su una strage che c'è stata nel '44 a Niccioleta sul Monte Amiata in Toscana e Andrea Camilleri ha detto : « A me piacerebbe che questa storia venisse raccontata con l'estremo sarcasmo di una persona che è morta e che, in un certo senso non ha più niente da perdere »⁹⁰⁹. Di nuovo, torna quest'idea che nell'estrema violenza c'è anche una sintesi di qualcosa che, in qualche maniera, fa proprio il giro totale e, dal massimo del terrore, del tragico, fa il giro e diventa comico. Feci un'intervista ad un deportato, Enzo Camerino. È stato uno degli oltre mille deportati del 16

⁹⁰⁵ Il s'agit de la phrase liminaire du film, prononcée par la voix off du personnage Nicola, interprété par Celestini : « Mi ricordo la barzelletta dei due matti che scappano dal manicomio, il manicomio protetto da cento cancelli. Saltano il primo, il secondo, il terzo, corrono, corrono... Al novantanovesimo si dicono "Vabbè basta, mo' siamo stanchi, torniamo indietro. Sarà per la prossima volta" ». *La pecora nera* [DVD], cit.

⁹⁰⁶ Albert Kesselring (1885-1960), *Generalfeldmareschal* de l'armée allemande durant la Seconde Guerre mondiale. Il commanda les troupes allemandes en Italie en 1943 et 1944.

⁹⁰⁷ Il s'agit de la *Nuova regolazione per la lotta contro le bande*, rédigée par Kesselring le 20 juin 1944, où il précise « Coprirò ogni commandante che, nella scelta e nella durezza dei mezzi nella lotta contro le bande, oltrepassi la moderazione che ci è solita ». Giorgio Fin (sous la direction de), « I sette martiri di Valdagno (3 luglio 1944) » [en ligne], sur le site de l'ANPI (Associazione Nazionale Partigiani d'Italia) de Vicence, publié le 19 avril 2014, disponible sur <http://www.anpi-vicenza.it/i-sette-martiri-di-valdagno-3-luglio-1944/> (consulté le 18/10/2014).

⁹⁰⁸ L'anecdote est racontée par Celestini dans *Incrocio di sguardi* (Milano, Elèuthera, 2012, p. 146-149), dont le co-auteur est Alessio Lega.

⁹⁰⁹ *Niccioleta*, spectacle interprété par Ascanio Celestini, sur une idée d'Andrea Camilleri (2014).

ottobre del 1943 della grande deportazione del ghetto di Roma e calcola che su circa 1022 deportati, sono tornati vivi sedici a Roma : e lui era tra questi sedici. Che succede ? Praticamente lui, figlio di una famiglia povera, come molti ebrei viveva nel ghetto, emigra negli Stati Uniti, anzi in Canada e quindi non ha vissuto tutta la retorica degli anni successivi alla seconda guerra mondiale : prima l'oblio, poi di nuovo la narrazione, la retorica, cioè la memoria. Lui stava ad Auschwitz e ha lavorato nelle miniere di Auschwitz. È scappato durante la marcia della morte, quando da Auschwitz molti deportati vennero riportati verso la Germania. Scappavano all'arrivo dell'armata rossa e ha fatto una vita veramente infame. Ha visto suo padre che moriva : è caduto e il tedesco ha cominciato a prenderlo a calci. « Non so se è morto, cioè, se è caduto perché era morto o è morto perché il tedesco l'ha preso a calci ». Mi dice questa cosa e subito dopo ridacchia e dice : « Poi il corpo stava lì, l'abbiamo visto in magazzino, eh eh ! ». Raggelante, la risatina... Perché gli è venuto in mente, in quel momento, per quale motivo è stato portato alle miniere : è stato punito perché tutte le volte, tornando verso il campo di concentramento e le baracche, lui vedeva un albero, di mele o di pere, insomma un albero da frutta e, una volta, per fame è saltato come un gatto su quest'albero e ha cominciato a mangiare questa frutta col tedesco che lo bastonava da sotto. Quindi lui ha una reazione terrificante : subito dopo l'immagine della morte del padre, ridacchia. Ma la cosa più raggelante è quando io ho riascoltato la registrazione : non aveva utilizzato neanche un aggettivo (tutti gli aggettivi che noi utilizziamo se parliamo del nazismo : « terribile », « terrificante », « orrendo », « orribile », « criminale »...). Solo ad un certo punto, gli faccio una domanda specifica sul viaggio in treno, da Roma verso la Polonia, gli chiedo com'è stato – perché lui raccontava del padre che, ad un certo punto, ha preso una coperta perché stavano chiusi in questo treno merci e ha messo una tenda perché facevano i loro bisogni là dentro, però almeno dietro una tenda. Quando racconta come è stato il viaggio, a quel punto utilizza un aggettivo, però molto concreto : « Nero, nero, nero ». L'estrema sobrietà in realtà qualifica il racconto in maniera ancora più violenta perché non c'è nessun bisogno di dire « il terribile nazismo », « quegli anni orribili », perché che sono orribili lo sappiamo, insomma.

E.C. : Quando hai portato in giro gli spettacoli in cui usi di più il romanesco, penso a Radio clandestina o a Scemo di guerra, hai adattato un po' la componente dialettale a seconda dei posti dove andavi ?

A.C. : No, perché non è così difficile e se c'è una parola che non capiscono in Valle d'Aosta o in Sicilia, non è che perdono molto. In più l'uso della ripetizione delle parole, in qualche maniera, aiuta a non perdere il filo del discorso.

E.C. : Con gli anni, il linguaggio che usi si è un po' trasformato : fino a Scemo di guerra, si parlava di cipolle, cicoria, pigne ecc. : le lingue straniere – quelle del tedesco dalla chiazza rossa, del russo, anche del barbiere che parla storto – tutto veniva riassorbito in una lingua, cioè nella tua lingua, la lingua quotidiana che in sostanza è la tua e anche quella dei personaggi. Invece adesso la lingua che usi sembra permeabile all'irruzione di un quotidiano non più semplice e umile, però contaminato da marche, da slogan, come se la tua lingua fosse entrata nel supermercato della Pecora nera, avesse assorbito tutto per poi rivomitarlo. Non è più possibile ignorare questo ambiente comunicativo che ci circonda, tutti questi slogan, queste marche ?

A.C. : Sì, non è possibile ignorarlo, come dici tu, senz'altro. L'ho fatto per la prima volta in *Pecora nera* perché inizialmente volevo raccontare la storia d'una grande rivoluzione. Le grandi rivoluzioni non vengono fatte contro i governi, contro gli stati. Quelle, molto spesso, sono rivolte molto borghesi : si prende il potere per sostituirsi a qualcuno che il potere ce l'ha. Si combatte il potere per prenderselo e non si combatte il potere perché si combatte il potere in senso generale, assoluto, perché pensiamo che sia sbagliato che ci sia qualcuno che ha il potere e qualcuno che non ce l'ha. Invece le grandi rivoluzioni si fanno contro le grandi istituzioni e tutto sommato le grandi istituzioni vivono tutte dello stesso meccanismo. È quello che diceva Basaglia nell'*Istituzione negata*⁹¹⁰, fa alcuni esempi di grandi istituzioni : la famiglia, la scuola, il manicomio, il carcere sono luoghi dove è chiaro chi ha il potere e chi non ce l'ha ; c'è una relazione di egemonia, di subalternità che è sempre molto chiara. Faccio sempre l'esempio della scuola, anche perché è quella che per la maggior parte delle persone non è considerata un'istituzione negativa, bensì positiva, anzi da salvaguardare. Dico sempre : per vedere che relazione c'è, non ci entriamo di giorno, quando le relazioni tra le persone sono chiare. Ma entriamoci di notte e vediamo com'è disposta la cattedra rispetto ai banchi : è chiarissimo chi ha il potere, o meglio a chi l'istituzione ha dato il potere e a chi non l'ha dato.

E.C. : *Come nella Pecora nera, con il bambino all'inizio che viene bocciato ?*

A.C. : Certo, il bambino sta in famiglia, a scuola, va in chiesa e poi da grande finisce al supermercato e in manicomio. Guarda che molti insegnanti s'arrabbiano quando dico questo : « Ah ma Lei non sa come funziona veramente ». Alle elementari, posso capire che un bambino stia in un banchetto piccolo ; come diceva Montessori⁹¹¹, il bambino ha il gabinetto piccolo, il banco piccolo, la maniglia all'altezza sua, ecc. Ma in un liceo, ci stanno dei ragazzi alti uno e novanta, magari l'insegnante è alta uno e cinquanta e ha una cattedra così ; invece tu – uno e novanta – devi stare in un banchetto : è un luogo di reclusione vero e proprio. C'è un'opera di Cattelan, che sta al museo di Rivoli, vicino a Torino, dove c'è un bambino alle spalle e con le mani appoggiate sul banco : se t'avvicini vedi che è crocefisso al banco con le matite⁹¹². In un certo senso nella scuola c'è questa relazione : il bambino è un contenitore vuoto che dev'essere riempito via via negli anni, dai primi mesi della vita, ormai entra all'asilo, fino a quarant'anni quando esce dall'università. Visto che questa relazione è una relazione gerarchica, significa che quando io seguo una lezione di matematica, faccio matematica e gerarchia, geografia e gerarchia, italiano e gerarchia, francese e gerarchia ; dopo vent'anni, trent'anni che funziona così, io ormai entro nella società che è gerarchizzata e accetto quella gerarchia come l'unico mondo possibile. Nel momento in cui apro gli occhi su questo sistema, è chiaro che il sistema crolla tutto insieme, anche se li apro soltanto io. C'è un racconto di Mrožek che si chiama *La mia barricata*⁹¹³ : tutti vanno in piazza e fanno una gran barricata, lui non ha niente da portar per far la barricata e porta il suo pentolino ; poi a un certo punto, dopo giorni che stanno lì, torna a casa, toglie il pentolino e crolla la barricata. È un po' così : il problema è che crolla soltanto per lui che porta via il pentolino, non crolla per tutti gli altri, che continuano a vedere il muro.

⁹¹⁰ Franco Basaglia, *L'istituzione negata*, Torino, Einaudi, 1968.

⁹¹¹ Maria Montessori, pédagogue italienne (1870-1952).

⁹¹² Maurizio Cattelan, *Charlie don't surf* (1998), Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli.

⁹¹³ Cette nouvelle de Sławomir Mrożek a été traduite en français sous le titre *Comment j'ai combattu* et figure dans le recueil *L'Éléphant* (Paris, Albin Michel, 1992, p. 51-60).

E.C. : *Questo si vede anche, con le espressioni della società del consumo che, alla fine, invadono il nostro linguaggio. A partire dalla Pecora nera, si vede di più nel tuo teatro, anche in Lotta di classe. Sei d'accordo ?*

A.C. : Sì, loro parlano con quelle parole, sai, come diceva Clov ad Hamm, in *Finale di partita* : « Queste sono le parole che mi hai insegnato tu, se non significano più niente insegnamene delle altre »⁹¹⁴. Noi abbiamo vissuto invece il percorso opposto : non è che le parole non significano più quindi abbiamo bisogno di nuove parole : non utilizziamo più delle parole perché ne abbiamo talmente tante altre, nuove, che non riusciamo a tenerle tutte in bocca. Se fino a trenta, quarant'anni fa bisognava drizzare le antenne per capire quello che succedeva, adesso noi dobbiamo tappar le orecchie : il rumore di fondo è diventato il rumore dominante, rispetto a tutti gli altri rumori e quindi si è trasformato in un suono.

Ma il caso della *Pecora nera* è che in quel momento io stavo facendo un'intervista per raccontare questa grande istituzione che era stata colpita, ch'era l'istituzione psichiatrica e il manicomio. In Italia siamo sempre stati all'avanguardia dal punto di vista della psichiatria, nel bene e nel male, dall'elettroshock, inventato in Italia, alla lotta antipsichiatrica. Il problema è che, chiusi i manicomi pubblici, abbiamo ancora i manicomi criminali – si chiama « ospedale psichiatrico giudiziario » – e di anno in anno si proroga la chiusura perché non sappiamo come chiuderli. Ci sono i manicomi privati e c'è una psichiatrizzazione della società in generale, dai livelli più terrificanti come la psichiatrizzazione in carcere o nei centri di internamento per gli stranieri, nei campi nomadi, alla vita quotidiana, insomma : chi non prende psicofarmaci ? Sono pochissime le persone che non li prendono. Quindi mi sono reso conto che in realtà colpire quella realtà è stato importante e fondamentale ma poi non è servito ad aprire la strada ad una « rivoluzione » che si occupasse anche di tutte le altre istituzioni sorelle. E pochi giorni fa, in un'intervista per un giornale di persone senza fissa dimora⁹¹⁵, mi chiedevano : « Cosa ne pensa, qual è il suo stimolo, la sua proposta sulla chiusura degli OPG – ospedali psichiatrici giudiziari – ? ». La chiusura degli OPG apre un problema enorme : dove li portiamo questi, quando li vediamo fuori ? La maggior parte di loro non sono violenti e se ci fai un buon lavoro, possono essere riportati nella società, con tutti i loro problemi e con tutte le loro contraddizioni, loro e della società. Ma mettiamo il caso dell'internato violento, pericoloso : sono pochissimi, però ci sono, quelli di cui parleranno i giornali : « Ah, è uscito Pinco Pallino, ha ammazzato la moglie, ha ucciso i bambini... ». Quello lì, dove lo portiamo ? L'ospedale psichiatrico giudiziario non c'è più ; probabilmente quello, se doveva fare dieci anni di galera ne avrà fatti cinquanta perché c'è questa legge per la quale c'è la sospensione della pena, quando vai nell'OPG. Cioè : se tu sei un ladro e per la recidiva – perché hai già rubato – io ti ribecco e ti do tre anni di prigione, dopo due anni vai fuori di testa ; io ti mando nell'ospedale psichiatrico giudiziario e ci resti per dieci anni. Per tirarti fuori da lì, io ti devo riportare in carcere per un anno, perché i tuoi tre anni sono stati sospesi a un certo punto, non valgono : quegli anni non sono reclusione, per cui tu devi chiedere la grazia. Infatti quelli che riescono a portar fuori è sempre perché vengono graziati dal Presidente della Repubblica. Ma quello veramente pericoloso, lui, dove lo metto ? Lo rimando in galera ? Non posso, perché è pericoloso, però ha anche problemi psichiatrici. Lo mando fuori ? Non posso perché è pericoloso veramente ; lui, dove lo metto ? Questi qua torneranno in galera sicuramente e verranno fatti, alla fine, dei reparti apposta per queste persone. Per cui trasferiranno l'ospedale psichiatrico giudiziario all'interno del carcere. Il

⁹¹⁴ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

⁹¹⁵ *Piazza grande. Il giornale di strada fondato dalle persone senza dimora*, maggio 2014.

problema è che la riforma dell'OPG implica per forza di cose la riforma del carcere : cioè non chiudo un'istituzione se non modifico tutte le altre. È come se mio figlio stesse in una classe di bambini violenti e ad un certo punto c'è Paolino che gli fa un occhio nero : non risolvo la questione trasferendo Paolino in un'altra classe perché tanto se l'occhio nero gliel'ha fatto Paolino e io lo trasferisco, glielo fa Marco, glielo fa Lucia, glielo fa un altro bambino. Il problema è la violenza che c'è nella classe. Per questo, pian piano, lavorando su quella che a me sembrava una grande rivoluzione, ad un certo punto mi sono reso conto che quell'esperienza lì, se era trasferita, era valida in tutta una serie di altre situazioni, apparentemente molto lontane e comunque molto vicine alla nostra esperienza personale : l'ufficio dove lavoriamo, dove il nostro capoufficio mi chiama « ragazzo », anche se è più giovane di me. « Adesso ti mando i ragazzi, eh ! » e poi arriva uno che ha cinquant'anni. Perché lo chiama così ? Perché è un meccanismo infantilizzante : lui è il mio sottoposto, quindi è come se fosse un bambino, in relazione a me. Era quello che succedeva nei manicomi : « Ah, vado a lavorare con i mattarelli ». Molti di quelli che lavorano nelle cooperative dicono così ancora oggi. Quindi nel momento in cui ho cominciato a leggere gli stessi elementi che ci sono nel manicomio e al difuori del manicomio, per forza di cose mi sono dovuto mettere a lavorare sulla contemporaneità, quella più spicciola però, quella più semplice, quella quotidiana, quella che viviamo sempre. Quindi utilizzando anche quella terminologia, quel gergo che è quello nostro. La schizofrenia del personaggio, della persona che sta all'interno del manicomio è anche la schizofrenia dei prodotti che vediamo nel supermercato. Perché schizofrenia ? Perché noi li chiamiamo prodotti ma in realtà non sappiamo chi li produce, dove li produce e come sono prodotti. Non ne faccio solo una questione di marchi registrati, di fregatura proprio. Perché veramente io non so che cosa c'è dentro il Nesquik. Per cui lo chiamo prodotto ma in realtà di quel prodotto non conosco la produzione, bensì il consumo. Produzione e consumo sono diventati due luoghi lontanissimi uno dall'altro, c'è quella stessa divaricazione rispetto alla parola e alla cosa, al significante che dice il suo referente. Se io li allontano, ad un certo punto, quel significante che cosa significa ? E quindi, quel prodotto, che prodotto è ? C'è una battuta che dice Giorgio Tirabassi nel film⁹¹⁶ : « Allora lo rubo questo prodotto, tanto lo so che appena lo tolgo lo riportano subito », cioè « Io non li posso comprare tutti ma se avessi i soldi potrei, non li posso neanche mangiare tutti, però so che sono infiniti ». Quindi se sono infiniti i prodotti, dovrebbe essere infinita anche la mia possibilità di consumarli. Sono proprio infiniti dal mio punto di vista, cioè non c'è una scatoletta di tonno Star e neanche mille, neanche un milione, perché se io comprassi un milione di scatolette di tonno, so che tornerebbero un milione di scatolette di tonno nel supermercato : non si esauriscono mai, non finiscono mai e quindi si portano al di fuori dell'esperienza umana. Nella vita, tutto finisce, cascano i denti, i capelli diventano bianchi, il vecchio diventa sempre più stanco, sempre più grasso e perde la memoria, comincia a perderla e non la recupera più. Invece nell'esperienza del Nesquik Nestlé non finisce mai.

E.C. : Deleuze parla del linguaggio che può a volte farsi parola d'ordine, ed è un tema sul quale lavori anche tu. Nel teatro, nel tuo lavoro, che cosa diventa la parola ? Qual è la differenza tra un attore che parla ...

A.C. :e uno spettatore che ascolta ?

⁹¹⁶ C'est-à-dire *La pecora nera*.

E.C. : ...e uno che fa un altro tipo di spettacolo come fa, per esempio, il Papa al balcone ?

A.C. : Ah ! Dovresti fare la domanda a Deleuze... Sai, quando io faccio l'esempio della classe chiunque potrebbe dirmi : « Beh ma a teatro è lo stesso : c'è uno che parla e gli altri che ascoltano. Hai una cattedra anche più grande, sei da solo perché gli spettatori devono stare nelle poltroncine, magari stai da solo col microfono, non funziona nella stessa maniera ? ». Funziona, effettivamente, nella stessa maniera e la questione è che nella scuola il linguaggio non deve essere mediato. È chiaro che i significati di una parola e tanto più di un'intera frase, di un'intera lezione, di un intero discorso elaborato, d'un intero ciclo di studi, sono molteplici. Però la loro elaborazione deve essere il più possibile leggibile e anche la parola con un significato il più possibile circoscritto. Quando parlo a te sono Ascanio Celestini e non lo devo spiegare, non lo devo dire mentre invece quando sono sul palco, quando scrivo un libro o faccio un film, il discorso è iperelaborato. Anzi, la maggior parte delle cose che dico non sono le cose che sto dicendo per davvero e il loro significato è molteplice. La quarta parete in teatro è fondamentale semplicemente perché non posso buttarla giù, non c'è nessuna maniera, anche se vado a prendere a schiaffi il pubblico, sono comunque io sempre l'attore, il personaggio e lo spettatore quello che ha pagato il biglietto, per cui se la reazione è quella, a quel punto quell'elaborazione fa sì che io devo fare il salto in avanti, devo essere più cinico che nella realtà, più violento che nella realtà, appunto devo moltiplicare i significati.

E.C. : E mostrare, anche, come si costruiscono questi discorsi ?

A.C. : Mostrare come si costruiscono e ribaltarli : devo fare il salto in avanti e devo fare anche qualcosa che non comprendo io stesso. Come il ricercatore in chimica, non è che dice : « Beh, io che sono il chimico, faccio il dentifricio ». No, il dentifricio lo vado a comprare al supermercato. C'è già chi lo fa, c'è uno che ha studiato chimica, così, in maniera elementare e fa il dentifricio per la Colgate. Invece io studio chimica perché lavoro per qualcosa che forse esisterà tra cinquant'anni. Il bosone di Higgs, non è che a Higgs è servito per venderlo all'industria aerospaziale, ad esempio : non sappiamo a che cosa serve ancora questa cosa, se servirà forse, un giorno. Ho conosciuto un siciliano a Lille. È il compagno di una giornalista che mi ha intervistato a Roma e lui è un chimico che studia i funghi. A me piacciono molto i funghi. Il mio omeopata mi ha detto : «Ti piacciono tanto i funghi ? » ; « Sì, sì, mi piacciono molto, mi piacciono ancora » ho detto. Io vado dall'omeopata ogni tre o quattro anni, è un vecchio amico e dice : « Beh, i funghi sarebbero tossici, tutti hanno una tossicità – poi ci sono quelli proprio velenosi –. Forse non è sbagliato perché oggi stanno studiando i funghi proprio per questa loro tossicità, come uso nell'industria farmaceutica ». Detto dall'omeopata, posso anche non crederci, però l'ho chiesto a questo qua che studia i funghi e m'ha detto : « Sì, sì è vero, ci sono dei funghi cinesi che sto studiando e sembra che curino il tumore alla prostata. I Cinesi li usano da migliaia di anni ma noi non sappiamo ancora perché, per questo li stiamo studiando e l'industria farmaceutica ci mette il fiato sul collo perché vuole subito ottenere dei risultati, che noi non le diamo ». Per cui quello studia una cosa che esiste da migliaia di anni che forse verrà utilizzata in maniera cosciente tra cento anni : questo deve fare l'artista, deve violare il linguaggio, deve utilizzarlo anche in una maniera che non conosce, che può essere anche pericolosa. L'artista sì, il giornalista no, l'insegnante no, il politico no. Il problema è che oggi invece questi livelli si stanno rovesciando, allora il comico diventa politico, ce n'è in Francia come ce n'è in Italia. Questo è pericolosissimo perché quando vedo Beppe Grillo che parla, io tremo. È terrificante perché lui utilizza una tecnica seduttiva che è tipica del cabaret, della pubblicità, quindi è un passo avanti rispetto alla propaganda. Nella propaganda io dico :

« Questa penna è la migliore del mondo ». Non è vero : è chiaro che c'è una penna migliore delle altre ma non ce n'è una migliore di tutte. Comunque sto ancora parlando di una penna. Se io invece prendo una donna bellissima e la metto nuda con la penna in mano, io non faccio più propaganda, è tecnica seduttiva e basta. Mi ha colpito la pubblicità di un silicone dove c'è questa donna che arriva vestita con la tuta di lattice superaderente, si spoglia e si fa la doccia ed è la pubblicità del silicone... ! Ad un certo punto non esce l'acqua... ma ti rendi conto ? Tu stai vedendo una donna nuda, bellissima ma non c'entra niente. [...]

E.C. : Prima hai parlato di giornalismo e in Italia, le giornaliste che presentano il telegiornale ad esempio, hanno fatto tutte l'intervento di chirurgia plastica. L'informazione, anche lì, è seduttiva ?

A.C. : Sì, per esempio – adesso non perché è Canale cinque o forse perché è Canale cinque ma comunque – sulla rete di Mediaset e in particolare Canale cinque ci sono alcune che sono praticamente anoressiche, perché oggi nonostante ci siano dei dibattiti sull'anoressia, la donna anoressica è una donna seduttiva. Leggevo un libro sulle diete [...] e ad un certo punto c'è un passaggio dove si parla dei digiuni e chiaramente non è che si dice : « Digiunate, voi giovani donne, digiunate perché poi siete più belle ». No, assolutamente : « Però anche il digiuno, in un certo senso, in molte culture è utilizzato... ». Tu immagina una ragazza di sedici anni che si legge una cosa del genere o ormai anche di cinquanta, che dice « Beh, sì, allora forse il digiuno ... Qui è in parte sconsigliato però solo in parte, io posso digiunare ». Quindi vedere una donna di cinquant'anni, che ne dimostra trenta e che pesa quarantadue chili, al telegiornale, manda chiaramente un messaggio seduttivo. Come dicevo della scuola che è matematica e gerarchia, geografia e gerarchia e lì non sono solamente le notizie che mi comunichi. Cioè una donna bella e anoressica mi sta dicendo che sono morte venti persone in un incidente aereo ; una donna bella e anoressica mi sta a dire che la Roma ha vinto lo scudetto : io vedo contemporaneamente quelle due cose. [...] Mentre in un libro così [*il indique la traduction de Lotta di classe*⁹¹⁷], posso andare fino in fondo. Ormai quando mando i libri al mio editore, automaticamente il testo viene mandato al mio avvocato e all'avvocato dell'Einaudi. E l'avvocato dell'Einaudi mi manda sempre delle lettere, nelle quali mi consiglia dei suggerimenti. Nel capitolo della signorina Patrizia, io parlo del culo del ministro : questo ministro Carfagna che era famosa perché aveva fatto un calendario nuda. Parlavo di questo culo sul calendario, il culo del ministro, il ministro e il culo, il ministro e il calendario. Lui m'ha detto : « Ma ci possono denunciare » e io gli ho detto : « Ma guarda che io non sto dicendo che lei ha un culo da calendario, sto parlando di una persona che davvero ha mostrato il sedere in un calendario ». Allora non l'abbiamo tolta questa cosa, però capisci che di nuovo ho un ministro che non vedo come ministro e che anche in quel caso utilizza una tecnica seduttiva : e non è che è votata perché è bella, perché già saremmo in una realtà non troppo differente da quella che io esperisco quotidianamente. No, quella seduce perciò viene votata. Altre persone possono sedurre in maniera diversa, non è la bellezza soltanto che seduce, se tu non ce l'hai, hai altre cose : il partito democratico, vedi, candida l'operaio della ThyssenKrupp, dove sono morti i suoi compagni⁹¹⁸ ; di nuovo, il messaggio è seduttivo per la gente di sinistra : « Giusto, mandiamo un operaio ». E che cavolo ne sa lui di fare il ministro ?

⁹¹⁷ Traduction de Christophe Mileschi, Lausanne, Les Éditions Noir sur blanc, 2013.

⁹¹⁸ Le 06 décembre 2007 s'est produit un grave incendie dans l'aciérie du groupe allemand ThyssenKrupp, à Turin, faisant sept morts parmi les ouvriers. Antonio Bocuzzi, qui a survécu à l'accident, a été présenté par Walter Veltroni comme candidat du *Partito Democratico* aux élections législatives de 2008 et a été élu député.

E il messaggio di Grillo : « Mandiamo delle *brave* persone ». Ma tu chiameresti tuo vicino di casa perché è una brava persona, a farti un'operazione al cuore ? Io preferisco un medico corrotto che però sia bravo ad operare il cuore. In politica, questo è un discorso complicato da fare però, di nuovo, sono messaggi che sono quasi esclusivamente seduttivi e dove la seduzione sta nel linguaggio.

E.C. : Per tornare al tuo teatro, è per questo che tu riduci i gesti, l'atteggiamento corporeo? Per veicolare una parola non seduttiva ?

A.C. : Sì, il primo motivo è che ciò che non è indispensabile diventa superfluo, per cui non metto gesti, suoni, oggetti che non servono. La seconda cosa è che il mio lavoro punta ad essere, diciamo, una sorta di veicolo verso altre immagini ; lo spettatore immagina delle cose, cioè vede delle immagini perché le produce lui le immagini. Il mio lavoro in scena non è tanto presentare un paesaggio quanto essere una sorta di finestra su un muro che poi mostra un paesaggio. Servo per mostrare quello che sta dietro, che sta oltre, per cui più scompaio, meglio è ; e poi ovviamente i gesti che faccio sono gesti minimi, è una presenza minima, però sono i miei. Non direi mai a un attore altro : « Guarda, io faccio così con le mani, quindi fai così quando tu dici questa cosa ».

E.C. : Davide Enia, ad esempio, che è della tua stessa generazione, invece fa molto più gesti di te : dal mio punto di vista si fa un po' fatica a seguire quello che dice.

A.C. : Sì ma secondo me, Davide Enia distrae per un altro motivo : prima faceva altre cose, però ad un certo punto quando ha fatto *Italia-Brasile tre a due*, ha utilizzato una tecnica che è quella del *cunto*. Il problema, secondo me, è che lui ha semplificato quella tecnica perché non gli appartiene e quindi è diventato un modo brillante di stare in scena. Il *cunto* come viene fatto da Mimmo Cuticchio, che è molto bravo o anche da altri che lo utilizzano molto meno però sono bravi lo stesso come Pirrotta – c'è un Perrotta in Italia ma anche un Pirrotta – che invece in qualche maniera sono entrati in quella tradizione, allora lì il *cunto* e i movimenti non ti disturbano più. In Davide c'è stata una semplificazione di questa gestualità orale. Questa semplificazione ha portato sia nella ritmica vocale, sia nella gestualità, entrambe sincopate, del *cunto* un livello di semi-comicità : per questo motivo distrae. Distrae come distrae quello che racconta le barzellette facendo le facce.

E.C. : Negli ultimi due spettacoli usi la modalità del discorso pubblico : come si colloca rispetto a quella della narrazione ? È più efficace ? Come hai scelto di lavorare su questa modalità ?

A.C. : Ma guarda, in scena ma anche nello scritto il discorso è anche quello una sorta di genere letterario, ha delle durate che in teoria non possono essere superiori a un certo tempo – ma c'è Fidel Castro che parlava anche otto ore di seguito ! –, ha delle immagini molto nette, dei riferimenti nei discorsi che trovi nei personaggi più populistici, cioè molte indicazioni stilistiche rispetto a una narrazione, a un racconto. Hai un termine, hai una persona a cui parlare veramente : come quando faccio un discorso in un congresso, io ho delle persone davanti. Quindi il discorso è un genere, ci sono delle indicazioni che sono più chiare.

E.C. : Cambia anche la persona a cui ti rivolgi perché prima, magari, usavi un narratario, invece il dittatore non lo usa più.

A.C. : No, non lo usa più. Questa è una cosa di cui io spesso ho bisogno : la motivazione per fare parlare il personaggio. Non sempre, perché in *Lotta di classe* loro non parlano. Qualcuno, a Los Angeles, ha scritto : « È un monologo esteriore », cioè non è tanto qualcosa che accade dentro ma qualcosa che loro buttano fuori e forse un po' è così, come se fosse uno sfogo. Come quando sei arrabbiato e stai da solo dentro casa e dici : « Ma vaff » e lo dici pure ad alta voce ; come se questo sfogo appunto durasse diverse pagine o diverse ore. Però sì, quasi sempre io ho bisogno di un destinatario del discorso : in *Radio clandestina* era « la Bassetta », in *Fabbrica* era la madre che scriveva la lettera, Mazzini nel caso di *Pro patria* e via discorrendo. Però il discorso, alla fine diventa anche – per tornare a quello che dicevo prima – un'indicazione proprio per la dinamica sonora, con le pause nel discorso, per quanto siano innaturali. Cinquant'anni fa funzionava, oggi la pausa drammatica si usa in un momento in cui spesso cade l'attenzione ; la pausa comica non ha un tempo, dipende da te come attore. Guarda Mussolini, per esempio : oggi fa ridere come faceva lui, però aveva queste pause. Adesso ci sembra un buffone, però quelle pause, nonostante fossero totalmente extra-quotidiane, avevano un peso enorme e significavano qualcosa. Quindi per me calcare in maniera per niente naturalistica alcune parole fa sì che quel discorso diventi più forte, più incisivo.

E.C. : C'è anche il modo di rivolgersi al pubblico, questo « Cittadini ! » iniziale che colpisce molto perché lo spettatore appunto si chiede chi sono questi « cittadini » : se ti rivolgi a un narratario o a lui veramente.

A.C. : Sì, certo. Eppure è strano : nello spettacolo quando faccio *Discorsi alla nazione* in Italia, spessissimo le persone si confondono e pensano che io sia davvero quello che sta dicendo quelle cose : è pazzesco. Mi è capitato di andare a fare una serata di sottoscrizione per un centro sociale che era bruciato a Roma. Io non vado normalmente nelle feste dei partiti, però quello era Rifondazione Comunista, un partito ormai scomparso e comunque era bella questa raccolta fondi. Io feci il pezzo su Gramsci : c'era un signore che mi rispondeva continuamente ! Oppure quelli che alla fine ti dicono : « Tu dovresti fare il politico, per come parli » : no ! Cioè, è Grillo che non dovrebbe far il politico e dovrebbe far soltanto il comico. Per esempio in *Discorsi alla nazione* : il Gramsci di *Discorsi alla nazione* francese⁹¹⁹ è diverso da quello che faccio io perché mentre nel suo caso lui termina dicendo « Speriamo che vengano i marziani e che siano molto più incazzati e coscienti di voi e facciano loro la rivoluzione, la rivoluzione che voi non studiate neanche più », il mio non finisce così. Il mio, arrivato praticamente alla fine, s'interrompe e dice : « Qualcuno di voi dirà che questo discorso è populista ma in quale altra maniera io posso parlarvi ? Se parlassi in maniera differente, voi non capireste. Oppure qualcuno mi dirà “Ma questi sono discorsi vecchi, questa è ideologia dell'Ottocento, del Novecento, noi stiamo oltre, noi abbiamo alte tecnologie, altre idee, noi siamo nell'ideologia 2.0” e forse molti di voi già avranno trovato qualcuno che li rappresenta, qualcuno che ha preso la vostra indignazione balbettante zoppicante e ne ha fatto un programma e voi guardate verso la bandiera sperando che sventoli così forte da fare a pezzi il sistema ; e voi sapete che cos'è il sistema e il potere ». E lì lui dice : « Il potere sono quelli che comandano però il potere siete anche voi perché quelli i cui nomi e volti sono conosciuti non appartengono agli stessi partiti che governano l'intero territorio nazionale fino ai più piccoli borghi e accanto a loro non ci stanno funzionari, un

⁹¹⁹ *Discours à la nation*, conception, texte et mise en scène d'Ascanio Celestini, avec David Murgia.

numero incredibile di funzionari, i cui volti e nomi non sono noti non perché si nascondano ma perché a nasconderli è il numero e non guidano lo stesso meccanismo ? E lo stesso accade con i sindacati, la chiesa ». Va avanti parlando dell'economia, dei *bond* argentini : « Ma non voglio parlare del fondo monetario internazionale di vostro padre, che magari era contadino e ha perso tutti i suoi soldi investendo in quelle obbligazioni ; era contadino, sapeva che la terra è bassa e si fatica a lavorarla, come ha potuto pensare che mettendo i suoi soldi in banca quei soldi si moltiplicassero ? Anche lui fa parte dello stesso meccanismo ». Alla fine conclude dicendo : « Il potere sono loro ma siete anche voi che siete piccoli ingranaggi dello stesso grande meccanismo, perché tutti noi sappiamo che il pesce grande mangia il pesce piccolo e il pesce piccolo non mangerà mai il pescecane : l'unica cosa a cui può aspirare è diventare parassita del pesce grande, spidocchiargli la pinna ». Per cui ho dovuto cambiarlo in Italia perché quando facevo la cosa su Gramsci tutti si trovavano d'accordo e non è così perché Gramsci non metterebbe un contadino a fare il ministro dell'agricoltura. Grillo lo metterebbe a fare il ministro dell'agricoltura, per cui non so come venire fuori da questa contraddizione, insomma.

E.C. : A proposito del fatto di accorciare i tempi, cosa pensi della parola pubblica sui social networks, di questo modo di esprimersi ?

A.C. : Penso che siano un problema per il linguaggio. Se noi utilizzassimo Twitter per i prossimi dieci anni, allora potrebbe in qualche maniera significare qualcosa di importante per noi. Io non utilizzo Twitter, utilizzo un po' Facebook perché sono un po' più vecchio ma tutti questi spazi hanno in realtà sempre una vita molto breve. *My space* è durato pochissimo, Facebook sta morendo, Twitter forse morirà tra due anni e nei prossimi anni, chissà che verrà fuori, non abbiamo mai il tempo di riuscire a mettere le mani seriamente su questi spazi, su questi mezzi, affinché diventi un po' più cosciente il loro uso. È come se fossero delle persone che muoiono giovanissime ; non fai in tempo a imparare a camminare e a parlare che già quel neonato dev'essere eliminato, per cui zoppicano sempre. È un po' un problema : vengono utilizzati sempre in maniera infantile, cioè c'è sempre un primo livello e non si passa mai al secondo livello, capito ? Se invece avessimo del tempo, pian piano Facebook potrebbe diventare qualcosa di interessante, da utilizzare in maniera artistica, profonda e invece no, non fai in tempo a lavorarci sopra che già viene buttato via.

E.C. : E tu, come usi Facebook ?

A.C. : Noi – dico *noi* perché siamo io, mia moglie, magari un'altra persona che ci dà una mano – l'utilizziamo come strumento di lavoro. Sul mio sito non va quasi più nessuno perché se devono sapere dove sto, la notizia sta su Facebook, allora se devi comunicare una cosa, un articolo che è uscito su un giornale, piuttosto che un post su un blog, lo posti su Facebook e fai un tweet, quindi esclusivamente per lavoro. Tant'è vero che io non rispondo mai a nessuno quando scrivo i post nei blog e neanche in generale rispondo perché quel dialogo non è un dialogo. Si scatenano, scrivono delle cose di un fascismo, di un greve impressionante su tutto ! Addirittura una volta scrissi un post sul quale veramente nessuno poteva commentare in maniera negativa : la storia di una donna che veniva a vedere lo spettacolo insieme a suo figlio e praticamente il figlio diciannovenne muore d'infarto : ha il cuore in fibrillazione mentre sta in piscina con la fidanzata, lo portano al pronto soccorso, muore, non fanno in tempo a salvargli la vita. La madre, Fiorella, lucidissima, disse subito agli amici e parenti : « Non portate fiori per il funerale, portate soldi : compriamo un defibrillatore ». La sua

missione nella vita adesso è comprare defibrillatori e regalarli alle palestre, ai centri sociali, possibilmente nei posti di borgata, nelle periferie perché nel centro sportivo dove vanno i ricchi il defibrillatore c'è, c'è pure il medico, nella palestra occupata no. Che devi dire a questa persona ? Non c'è niente di negativo. Anche in quel caso sono riusciti a fare commenti del tipo : « Vabbè, chissà che business c'è dietro a questi defibrillatori », cioè delle cose di una violenza.... Però quando vedi che i commenti sono quattrocento e le persone che l'hanno letto sono quindicimila, io penso « Forse ha un senso ». Però non rispondo mai, rispondo alle volte solo per motivi di lavoro, oppure alle persone che ti chiedono « Perché non viene mai in Sicilia ? » e tu rispondi « No, sono venuto quattro giorni... ». Però esclusivamente per motivi di lavoro perché io considero quello scambio esclusivamente un battibecco inutile.

[...]

E.C. : C'è una differenza tra il tuo linguaggio attuale che usa molti termini sconci e quello degli spettacoli di prima, come quelli sulla guerra in cui c'è meno questo tipo di linguaggio ? La violenza esisteva anche allora, ai tempi dei nonni, ai tempi dei padri : quindi perché riflettere l'una e non l'altra nel tuo linguaggio ?

A.C. : Però non nel linguaggio, o nell'uso di alcuni termini che possono sembrare provocatori e a volte lo sono anche... È chiaro che quando faccio un racconto e dico : « Io odio i froci » è anche una provocazione. Pasolini diceva : « Non sono proprio due, perché la provocazione è l'altra faccia del perbenismo ». [...] Però la provocazione, secondo me, ha un senso nel momento in cui serve per fare emergere per esempio il pregiudizio. Ci sono queste uscite straordinarie di questi due preti, il cardinale Bagnasco e il cardinale Bertone. Il cardinale Bagnasco è stato accusato di aver detto che gli omosessuali sono pedofili. Ovviamente non ha detto questo perché non è un cretino. Ha detto una cosa peggiore : che se accettiamo l'unione tra persone dello stesso sesso, potremmo finire per accettare la pedofilia consenziente. Ma sono cose completamente diverse. Dov'è la violenza ? Non ha detto « I froci sono pedofili » però ha avvicinato due immagini che per noi si sono sovrapposte : cioè c'è un pregiudizio che appartiene a tutti di dire che omosessualità e pedofilia sono la stessa cosa. Per cui essendoci questo pregiudizio, non è il cardinale Bagnasco che dice : « Gli omosessuali sono pedofili » ma sono io che lo penso perché me l'hai avvicinato talmente tanto che è come se avessi messo il cerino nella benzina, a quel punto sono io che incendio. [...] La violenza sta nell'aver avvicinato quei due termini e il violento divento io perché vado a pescarla nei pregiudizi. Per questo la provocazione anche violenta ha un senso se svela un pregiudizio ma non tanto perché ne faccia una questione politica, per cui il teatrante *deve* svelare un pregiudizio : no. Lo scrittore deve lavorare, cioè deve raccontare l'uomo e l'uomo è soprattutto una cosa sporca ; noi parliamo soprattutto di quanto è pulito l'uomo mentre per parlare veramente dell'uomo, per parlare interamente della sfera umana io devo tirar fuori i suoi pregiudizi che sono sporchi : allora lì sì che parlo dell'uomo.

E.C. : Ma nei racconti di guerra non c'è mai una parola violenta, non c'è mai un italiano che dice « sporchi tedeschi ». Eppure la violenza c'è e c'è al di fuori del linguaggio : penso al vecchio che prende le scarpe del russo : lì, c'è una violenza terribile.

A.C. : Lo sotterra vivo e poi gli ruba le scarpe.

E.C. : Però non c'è una parola più alta dell'altra.

A.C. : Non nei primi racconti. A quest'idea della violenza del linguaggio sono arrivato pian piano, non è qualcosa che c'era nei miei racconti. Quando feci *Radio clandestina* pensavo proprio all'idea di fare spettacoli per i miei genitori, per tutti, e in qualche maniera io non scriverei oggi *Radio clandestina*. L'ho detto anche a Alessandro Portelli che è stato un errore. Alessandro Portelli, in quel libro, arriva fino al presente, cioè lui racconta di quei due giorni, il 23 e 24 marzo del '44, però parte dalla metà o dalla fine dell'Ottocento e arriva fino al presente. Io invece no, mi fermo al 1944 con l'idea che parlando della guerra, parlo d'una questione irrisolta e quindi in quanto irrisolta è ancora presente. Per cui se questa cosa è irrisolta, continua in qualche maniera ad essere viva, attuale. Questo è quello che pensavo quando facevo per esempio *Radio clandestina* o anche *Fabbrica*. Oggi questa cosa non la penso più ma non la penso proprio per una questione storica, perché nel corso di questi dieci anni – ormai *Radio clandestina* è di quattordici anni fa – è cambiata la nostra idea della memoria. La seconda guerra mondiale della quale dieci anni fa, quindici anni fa si parlava pochissimo, adesso è diventato un fatto di cui parlano i politici, per forza, in televisione. Tutto quello che è successo attorno a me ha svelato anche la fragilità di quel discorso che facevo io quindici anni fa. Io lo facevo perché pensavo di parlare del presente ma visto che per molte persone o non è così per davvero o non è così chiaro che io stia parlando del presente, c'è poco da fare. Ho fatto dei racconti per tre giorni in un teatro di periferia al Quarticciolo a Roma nel fine settimana scorso. È venuta un'insegnante e per prima cosa m'ha detto che non era d'accordo con quella cosa della cattedra ed era un po' incazzata per quello. Le ho detto : « Io non parlo di Lei che sarà un'insegnante bravissima, io parlo dell'istituzione che ti dà questa possibilità : poi tu la utilizzi o non la utilizzi oppure la utilizzi senza saperlo ». Quando un infermiere è stato a vedermi, mi diceva : « Ero un violento ma ero un violento istituzionale, era l'istituzione che me lo chiedeva. Fortunatamente non ero un violento cosciente, però delle violenze le facevo lo stesso ». Per cui dico che l'insegnante spesso non è cosciente di quello che sta facendo. E poi m'ha detto « Ma quando torna a fare *Radio clandestina* ? Non che questo non mi sia piaciuto... ». Dopo *Discorsi alla nazione* uno m'ha scritto : « Io capisco che uno possa uscire dal teatro incazzato, contento ma non depresso. Non mi puoi mettere davanti a un muro, a una strada senza uscita ». Per altro io la penso in maniera molto diversa, cioè che invece in questi anni si sta facendo un lavoro politico straordinario, che non s'è fatto negli anni sessanta e settanta. Certo lo fanno molte meno persone, ma questo significa che lo fanno in maniera molto più seria. Quando erano interi settori della società a muoversi, certo che coreograficamente era più figo : cioè è bella una manifestazione con un milione di persone, però è una manifestazione organizzata dal partito democratico che fa campagna elettorale ! Ieri ne parlava una scenografa italiana che vive in Francia da molti anni. Mi diceva di un piccolo paese dove c'è un festival tra un paio di settimane e da 160 000 euro gliene hanno tolto la metà. Questi hanno fatto il cartellone e tutto quanto. Diceva : « Siamo andati lì, con le pentole, abbiamo fatto casino, abbiamo usato il clacson per più di due ore fino alla sera e alla fine ci hanno ripristinato il finanziamento ». Dice : « Eravamo pochi ma buoni ». Dico : « Bene, giusto così ! » : una manifestazione con duecento persone coscienti piuttosto che una manifestazione di due milioni di rincoglioniti, insomma... Per cui, politicamente, io sono molto ottimista, però secondo me non serve dire questa cosa in teatro, anzi ad un certo punto non serve neanche dirla pubblicamente. [...] Tutto questo discorso sul contenuto, lo spettacolo, non è un problema che mi posso porre. C'è Cucchi – non Stefano Cucchi che è stato ammazzato dalla polizia ma Cucchi un artista, scultore, pittore⁹²⁰ – a chi una volta un

⁹²⁰ Enzo Cucchi (1949).

giornalista ha chiesto : « Vabbè ma qual è il significato di quest'opera ? » e lui disse : « Il significato? Io ti posso dire come l'ho fatta ; il significato chiedilo a Achille Bonito Oliva » – che è un critico. Per cui, sì, può anche non avere significato, può anche essere debolissimo, può essere pure che tra dieci anni non ne parleremo più : ma non importa, non sto facendo qualcosa per il presente, io sto facendo qualcosa nel presente, che è un altro discorso. Scriveva Peter Bichsel⁹²¹ : « Non raccontiamo per salvarci la vita ma raccontiamo per viverla ». Per cui non lo so se sto cambiando qualcosa e non è neanche un problema, sto facendo qualcosa, che è un altro discorso [...].

E.C. : Un'ultima domanda : i tuoi personaggi spesso vengono definiti da particolari fisici, anche menomazioni. Da una parte sono grotteschi, da un'altra parte hanno una forza particolare : penso ad esempio ad Assunta in Fabbrica. Restano fuori, non si adeguano : contro che cosa resistono questi personaggi ?

A.C. : Questa è una domanda a cui non posso rispondere. Come dicevo prima, questo lo sai tu, non lo so io. Io ti dico il procedimento elementare che ho fatto, che è sempre legato a quest'idea del racconto visivo : una donna con tre tette riesco ad immaginarmela più che una con i capelli ricci, insomma. È una questione alle volte anche semplicemente mnemotecnica. Giordano Bruno scriveva che per ricordare anche un insieme di parole, una sequenza, bisogna collegarle con un'immagine estremamente forte, con un'immagine non quotidiana, straordinaria : allora quell'immagine in qualche modo resta molto di più. Nelle fiabe di *Cecafumo* – il primo libro che pubblicai tanti anni fa – c'è il racconto dell'uomo eterno. Il ragazzo che vuole vivere in eterno arriva nel bosco dove riesce a trovare il posto dove si campa in eterno e quando torna al paese suo, torna a cavallo d'una somara. Se questo qui tornava a cavallo e basta, non era un'immagine chiara ; però a cavallo d'una somara, che non è neanche un somaro ma una somara, allora l'immagine è più forte. Il perastro, il pero selvatico di *Fabbrica* che sta pure in tante fiabe che raccontavo rimane più impresso rispetto a un albero. Per me, diciamo, inizialmente c'è una motivazione. « Io cammino in fila indiana » nasce da un'improvvisazione. Ricordo che dovevo far un racconto il giorno dopo in televisione. Stavo in camerino e cercavo una maniera, come in una scrittura automatica, di far venire fuori delle cose. Non veniva fuori niente. Nella storia io dicevo: « Cammino... cammino lungo la strada » è una cazzata, « cammino sul marciapiedi », « io cammino vicino a un muro » e poi ho detto « io cammino in fila indiana ». Beh, non è detto che io cammino in fila indiana perché essendo in fila indiana non sono soltanto io... Cioè, io vado avanti un bel pezzo del racconto senza dire assolutamente niente, cercando esclusivamente delle immagini che siano una più rara dell'altra e che in qualche maniera siano evidenti, un po' più forti che non le immagini, diciamo, della quotidianità.

⁹²¹ Peter Bichsel (1935), écrivain et journaliste suisse.

CHAPITRE 7. LE THÉÂTRE DE SPIRO SCIMONE ET FRANCESCO SFRAMELI : LA LANGUE- REFUGE DE RELATIONS EN RUPTURE

Spiro Scimone et Francesco Sframeli sont parvenus en vingt ans à faire connaître leur œuvre théâtrale au-delà du détroit de Messine, leur ville d'origine, et à représenter sur les scènes nationales ainsi qu'internationales leur théâtre de figures humbles, marginales, où le potentiel comique des situations déconcertantes dans lesquelles se trouvent les personnages est sans arrêt contrebalancé par une atmosphère de menace ambiante, aussi vague qu'inquiétante. Les pièces qui constituent le répertoire des deux acteurs et qu'ils continuent de jouer régulièrement, mettent ainsi en exergue des situations d'oppression où les personnages luttent, à hauteur de leurs moyens, contre des mécaniques d'écrasement implacables. Seule la parole, de matrice dialectale dans un premier temps puis italienne dans les créations successives, permet à ces exclus, à ces victimes permanentes et éternelles de systèmes qui ne veulent pas d'eux, de se faire entendre dans un cri obstiné de protestation. Le théâtre de Scimone et Sframeli devient alors à son tour le cri d'une humanité mineure.

1. Parole démantelée, parole en souffrance

1.1. Parcours théâtral

La Compagnia Scimone-Sframeli se forme en 1994, de l'association de Spiro Scimone et Francesco Sframeli, tous deux originaires de Messine en Sicile, amis depuis le lycée. Ils sont tous deux acteurs et jouent dans leurs propres pièces, écrites par Spiro Scimone et dont le nombre de personnages varie de deux à quatre. La première pièce qui les fait connaître est *Nunzio* (1994), écrite en dialecte théâtral de Messine. Elle met en scène deux colocataires atypiques, un ouvrier et un tueur à gages, réunis le temps d'une soirée dans la cuisine de l'appartement avant le départ du tueur pour une autre mission. Carlo Cecchi en a assuré la mise en scène en 1994 et la pièce a remporté le Premio IDI « Autori nuovi », ainsi que la Medaglia d'oro IDI per la drammaturgia en 1995. *Bar* (1997) est, elle aussi, une pièce de

matrice dialectale et a été mise en scène par Valerio Binasco. Deux amis se retrouvent dans l'arrière-salle d'un bar où l'un d'eux est serveur : ils échafaudent des plans et des stratégies pour se sortir de la vie médiocre qu'ils mènent et que le spectateur découvre peu à peu au fil des échanges. La même année, les deux acteurs remportent le Premio Ubu comme « Nuovo autore » pour Scimone et « Nuovo attore » pour Sframeli. *La festa*, de 1999, est mise en scène par Gianfelice Imparato : cette fois, la langue de création est l'italien, ainsi que dans toutes les pièces suivantes. La pièce montre les tensions puissantes à l'œuvre dans le noyau familial, ici entre un père, une mère et leur fils unique. Gianluca Cesale joue le rôle de ce fils⁹²². La pièce est traduite et représentée à la Comédie française en 2007 avec des acteurs français, sous le titre *La Fête*, dans une mise en scène de Galin Stoev. L'année 2002 marque le début des deux acteurs au cinéma avec l'adaptation de *Nunzio*. Le film *Due amici*, réalisé et interprété par Scimone et Sframeli, gagne le prix du Meilleur Premier film à la Mostra de Venise la même année. En 2003 est créé *Il cortile*, mis en scène par Valerio Binasco, où deux clochards rencontrent un troisième marginal (Gianluca Cesale) à qui l'on a tout pris et qui est contraint de vivre à demi-enterré dans les ordures. La pièce remporte le Premio Ubu 2004 « Nuovo testo italiano ». *La busta*, qui narre les vicissitudes insensées d'un homme ayant reçu une lettre et se présentant dans une administration pour en connaître la raison, est une pièce créée en 2006 ; aux côtés de Scimone et Sframeli jouent également Gianluca Cesale et Salvatore Arena, également présents dans les spectacles suivants. La pièce constitue la première mise en scène de Sframeli, qui réitère l'expérience en 2009 avec *Pali* (Premio Ubu 2009 « Nuovo testo italiano ») où deux personnages juchés sur des poteaux rencontrent deux autres personnages qui surgissent en bas, invités à monter aussi afin d'éviter une menace ambiante qui ne cesse de peser sur eux. En 2012 est créé *Giù* sur une mise en scène de Sframeli (Premio Ubu 2012 « Migliore scenografia »), où un fils explique à son père pourquoi il a choisi, à l'instar d'un prêtre et d'un sacristain, de se réfugier dans la cuvette des toilettes, refusant un futur dans le monde extérieur. En France, *Nunzio*, *Bar* et *La festa* ont été traduits par Jean-Paul Manganaro et Valeria Tasca⁹²³, et *Il cortile* par Jean-Paul Manganaro⁹²⁴.

⁹²² Ce rôle a par ailleurs été également interprété précédemment par Nicola Rignanese, qui est définitivement remplacé à partir de 2008 pour cette pièce ainsi que pour *La busta* et *Il cortile* par Gianluca Cesale.

⁹²³ Spiro Scimone, *Nunzio*, *Bar*, *La Fête*, Paris, L'Arche, 2003.

⁹²⁴ Spiro Scimone, *Il cortile*, Paris, L'Arche, 2004.

1.2. Ascendance beckettienne et pinterienne

Nunzio est la première pièce écrite par Spiro Scimone : Sframeli interprète Nunzio et Scimone joue le personnage de Pino. Les trois scènes qui composent le drame se déroulent au même endroit, une pièce – vraisemblablement la cuisine – de l'appartement modeste que partagent Nunzio et son colocataire Pino. Le temps diégétique est bref (une soirée) et la progression de l'action semble sans cesse frustrée par l'impossible réalisation des aspirations et désirs de Nunzio. Ce dernier est un ouvrier affecté d'une grave toux, dont on comprend vite qu'elle lui vient de son lieu de travail. Pino – le spectateur le devine progressivement – est un tueur à gages, le plus souvent parti en déplacement et dont le port d'attache est précisément cet appartement qu'il partage avec Nunzio. Le drame tourne donc autour du rapport établi entre ces deux entités solitaires et marginales, dans un espace et un temps restreints (à la fin de la première des trois scènes, Pino reçoit une enveloppe sous la porte, contenant son nouvel ordre de « mission » et signifiant aussi son départ imminent pour le Brésil).

1.2.1. Le lieu dramatique chez Scimone : prison ou refuge ?

Un huis-clos à deux personnages, dont les échanges ne semblent servir aucune intrigue à la progression claire, fait évidemment surgir la référence beckettienne⁹²⁵. Non sans raison : en 1994, la même année que la création de *Nunzio*, Scimone traduit *En attendant Godot* en

⁹²⁵ En 1961, lorsqu'il publie *The Theatre of Absurd*, Martin Esslin définit ainsi la catégorie dramatique qu'il vient de mettre au jour : « If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or no plot to speak of ; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets ; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end ; if a good play is to hold the mirror up to the nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares : if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings ». Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961, p. XVII-XVIII. Bien que cette définition puisse servir de point de départ pour mettre en évidence les fils rouges d'une dramaturgie certes novatrice pour l'époque, la catégorisation même de « théâtre de l'absurde » est remise en question depuis plusieurs années. Ainsi le professeur et metteur en scène d'origine norvégienne Torunn Kjølnner pointe du doigt l'opposition que fait Esslin entre le drame « classique », le « well-made play » à l'ancienne et ce nouveau parcours dramatique (« absurd drama ») qui provoquerait selon Esslin non plus « tears of disappearance » mais « laughter of happiness » (p. 10). L'art de Beckett est davantage à penser comme un art performatif, théâtral plus que dramatique selon la Norvégienne (« a form of dramatic art that is not so much dramatic as performative », p. 13), et il est périlleux de l'analyser selon les critères thématiques, ou encore en opposition aux autres formes de drame, dont il se détacherait par « another kind of dramatic suspense or another kind of effect » (p. 11). « The Dramatic Art of Beckett », in *Nordic Irish Studies*, 2009, Vol. 8, n.1, *Samuel Beckett*, p.5-13, [en ligne] sur le site *JSTOR*, disponible sur <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25699539?uid=2&uid=4&sid=21104468187067> (consulté le 11/06/2013). La notion d'absurde au théâtre a également été remise en doute par Michael Y. Bennett dans son ouvrage *Reassessing the Theater of Absurd : Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

langue dialectale de Messine à partir de la traduction italienne de Carlo Fruttero⁹²⁶ et représente la pièce avec Sframeli. D'après Dario Tomasello, deux composantes fondamentales de ses prochaines pièces se définissent lors de ce travail : l'expérience « è un anelito che, contestualmente, vive di due intuizioni parallele : su un versante narrativo la certezza di avere reperito il vademecum più efficace per i successivi plot, su un versante formale il ritorno alle radici del patrimonio linguistico isolano »⁹²⁷. De fait, l'œuvre de Samuel Beckett (1906-1989) figure bien parmi les références constantes de la compagnie : on retrouve en effet dans les pièces des deux Siciliens nombre de thèmes et situations déjà abordés par Beckett, ainsi qu'un traitement reconnaissable des personnages (qui sont notamment marqués physiquement). Le théâtre de Scimone et Sframeli est arpenté par des corps en souffrance, diminués : dans *Il cortile*, Peppe (Sframeli) est infirme, il a une jambe bandée et prétend qu'un rat vient régulièrement lui dévorer le pied ; le personnage X dans *La busta*, interprété par Salvatore Arena, est à quatre pattes⁹²⁸ ; les deux premiers personnages qui apparaissent dans *Pali* s'appellent La Bruciata et Senzamani. Des figures surgissent également de lieux improbables, lointaine référence aux poubelles de *Fin de partie* (1957) où les parents de Hamm habitent : chez Scimone et Sframeli, Uno (*Il cortile*) habite dehors sous un tas de détrit ; X sort d'un réduit très étroit, presque une niche, matérialisé par une petite porte découpée dans la paroi du fond de scène ; et enfin, dans *Giù*, l'espace est occupé par l'énorme cuvette des toilettes imaginée par l'artiste Lino Fiorito, d'où surgissent régulièrement Il Figlio, Don Carlo le prêtre dérangeant et le sacristain. Le temps qui passe et qui semble revenir identique à lui-même, est une constante de toutes les pièces de la compagnie, qui évoquent un passé mystérieux et effrayant et envisagent un avenir plus qu'incertain, motivé par une attente jamais satisfaite (devenir propriétaire d'un bar pour Nino dans *Bar*, trouver une réponse à l'énigme de l'enveloppe qui a été envoyée à Un Signore dans *La busta*, trouver de l'aide pour Uno dans *Il cortile*). Le travail sur les silences et les non-

⁹²⁶ Cette traduction date de 1956.

⁹²⁷ Dario Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Riano, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 18.

⁹²⁸ Pour *La busta*, il sera fait ici ponctuellement référence à la captation du spectacle, qui présente par ailleurs une grande similitude avec le texte publié (Spiro Scimone, *La busta*, Milano, Ubulibri, 2007). Spiro Scimone, *La busta* [DVD inédit], mise en scène Francesco Sframeli ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Salvatore Arena, Nicola Rignanese ; prise de vue Roberto Bonaventura. Lieu et date de la captation inconnus. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

dits est un autre thème qui anime les pièces de Scimone et Sframeli, lequel dit à ce propos : « *Attenzione a Beckett. I siciliani sono beckettiani* »⁹²⁹.

Si les dialogues minés par le temps qui passe dans *En attendant Godot* ont sans aucun doute influencé la poétique de Scimone, c'est davantage à *Fin de partie* que l'on pense en voyant le drame *Nunzio*. L'appartement, tout comme le bunker de Hamm et Clov, a cette double fonction fondamentale de prison-refuge : lieu duquel on ne sort pas et duquel il vaut mieux ne pas sortir. En effet, les figures extérieures, qui ne sont qu'évoquées, représentent presque toutes une menace. Ainsi le propriétaire de l'appartement réclamant le loyer : « PINO : Ancora non murìu ? [...] NUNZIO : Non pensu. 'A malerba non mori mai »⁹³⁰. Les employeurs de Pino se révèlent intransigeants sur le travail à effectuer : ils sont invisibles mais leur présence se manifeste à quatre reprises de façon indirecte dans la pièce : la première lorsque l'on entend un bruit de moteur venant du dehors – signe que Pino est surveillé – et les trois autres à travers l'élément de l'enveloppe glissée sous la porte et contenant d'abord un billet d'avion pour le Brésil, puis la photo du « client » et enfin la rémunération en espèces sonnantes et trébuchantes. Ces ombres ne sont par ailleurs désignées que par de vagues pronoms : « **unu** chi vulia a ttia »⁹³¹ ; « NUNZIO : Cu' jè ? / PINO **Chiddu** chi telefonau. Tu a **chiddu** non a àpriiri mai 'a potta »⁹³². Les autres silhouettes inquiétantes, voire malveillantes, sont celles du collègue de Nunzio : « u magazzinieri [chi] mi futtiù u cappottu »⁹³³, et celle de son supérieur hiérarchique, dont on comprend rapidement que les manifestations de bonté envers son ouvrier malade visent en réalité à étouffer le mieux possible ce cas de maladie professionnelle. Où qu'ils aillent (travail), où qu'ils se trouvent (appartement), Nunzio et Pino vivent sous le joug d'une menace (agression, violence, racket, expropriation). C'est sous cette chape de plomb quotidienne que s'organise une vie ainsi

⁹²⁹ Francesco Sframeli, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli » (par Simone Soriani) in Simone Soriani, *Un assurdo isolano*, cit., p. 147.

⁹³⁰ Spiro Scimone, *Nunzio*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 17. Le texte de la version publiée chez Ubulibri et celui de la captation mise à disposition par l'auteur sont très similaires, pour ne pas dire identiques, ce qui témoigne d'une grande rigueur dans le jeu des acteurs. Cette particularité se vérifie également pour les autres pièces. De ce fait, il sera fait ici référence au texte publié (notamment pour une question de correction de la graphie du dialecte), tandis que les remarques concernant le jeu des acteurs seront indiquées à partir de la captation. Spiro Scimone, *Nunzio* [DVD inédit], mise en scène Carlo Cecchi ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli ; Unidad de Audiovisuales, Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE) INAEM. Lieu et date de la captation : XXVI^e Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, (4-29 novembre 2009), 11/11/2009. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

⁹³¹ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 17.

⁹³² Ibid., p. 20.

⁹³³ Ibid., p. 17.

aliénée d'une certaine part de liberté, où l'on ne veut pas d'eux, où ils sont considérés et se sentent étrangers. Le sentiment d'exclusion ontologique s'est doublé de celui d'exclusion sociale. Les personnages de Scimone sont victimes d'une solitude effrayante, isolés dans leur condition misérable, désespérément seuls face à un monde violent qui ne cherche qu'à les duper, à les dépouiller et à les humilier (dans *Bar*, cette violence extérieure est incarnée par la figure de Gianni, personnage probablement mafieux, qu'on ne voit jamais et qui cherche à extorquer par le jeu de l'argent à Petru-Scimone). La dégradation physique plus ou moins prononcée de ces personnages ne fait donc que refléter l'état de dégradation du monde où ils vivent.

1.2.2. Un théâtre de la menace

L'expression de « théâtre de la menace » a été employée pour évoquer l'œuvre de l'Anglais Harold Pinter (1930-2008). Cette menace est théâtralement d'autant plus efficace qu'elle est indéterminée, non complètement identifiée, comme par exemple dans *L'Anniversaire*⁹³⁴, (*The Birthday Party*) pièce de 1958 où l'on ignore pour quelle raison deux hommes, Goldberg et McCann, sont venus chercher le protagoniste Stanley jusque dans la pension où il s'est retiré. L'intrusion du monde extérieur, souvent malveillant, dans un intérieur protecteur⁹³⁵, constitue le moteur de plusieurs drames de Pinter. Ainsi, *La Chambre*⁹³⁶ (*The Room*), de 1960, commence par un monologue du personnage de Rose sur l'opposition entre le mauvais temps extérieur et le confort de leur appartement, que va bientôt devoir quitter temporairement son mari Bert. La référence pinterienne a souvent été avancée pour évoquer le théâtre de Scimone⁹³⁷ et en particulier *Nunzio* : très pinterienne se révèle également une pièce comme *La busta* (2006). Un Signore (Sframeli) vient demander des comptes dans un bureau administratif au sujet d'une enveloppe qu'il a reçue : s'ensuit alors un enfer bureaucratique aux accents kafkaiens, où la figure très inquiétante du Segretario

⁹³⁴ Harold Pinter, *L'Anniversaire*, Paris, Gallimard, 1968.

⁹³⁵ Elisabeth Angel-Perez, « Poétique de la menace », in *L'Avant-scène théâtre. Harold Pinter, L'anniversaire*, 15 février 2009, n. 1258, p. 90.

⁹³⁶ Harold Pinter, *La Chambre*, in *Célébration, La Chambre*, Paris, Gallimard, 2003, p. 99-167.

⁹³⁷ Carlo Cecchi, qui a mis en scène *Nunzio*, a également travaillé sur les textes de Pinter ; Franco Quadri évoque « un interno pinteriano » dans *Nunzio* (Franco Quadri, « Bar », in Spiro Scimone, *Teatro*, cit., p. 93) ; Giovanni Raboni opère une comparaison entre le théâtre de Scimone et celui de Pinter dans son article « Amici legati da affetto e dialetto », dans *Corriere della sera*, 30/11/1996, cité dans Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 53 ; Antonio Audino signe un article intitulé « Pinteriani oltre lo stretto » dans *Il Sole 24 ore*, 30/10/1994, cité dans Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 53.

(Scimone) au sourire carnassier révèle des tendances clairement fascistes, approuvées par une machine bureaucratique écrasante. La menace vient ici d'un appareil inquisiteur qui soupçonne et punit une faute en puissance (Un Signore est soupçonné d'être un assassin, et de toute façon, « Se ha ricevuto una busta, qualcosa avrà fatto »⁹³⁸ décrète Il Cuoco), une faute non encore accomplie, à l'image des systèmes judiciaires totalitaires, en particulier ceux de l'ex-Union Soviétique⁹³⁹. L'interchangeabilité des couples bourreau/victime que l'on observe chez Pinter⁹⁴⁰ est ici particulièrement bien illustrée par le redressement (au sens propre comme figuré) final de X, qui est en fait ce « Presidente » que Un Signore attendait de rencontrer et qui passe d'une position inférieure d'homme-chien, évoluant à quatre pattes et maltraité par Il Segretario, à celle de personnage tout-puissant, qui va ordonner d'achever Un Signore. De même, le renversement des rôles, cette fois plus subtil, est également à l'œuvre dans *La festa* (1999) : La Madre (Scimone), qui semble au premier abord être condamnée à une triste existence domestique, soumise et malmenée par sa famille, se révèle rapidement être extrêmement amère, envahissante et castratrice pour Il Padre (Sframeli) et Il Figlio (Cesale).

L'approfondissement de la condition féminine méridionale (qui, toutefois, n'est pas un thème privilégié de la compagnie) fait écho à une longue tradition romanesque et théâtrale explorant « i modi tipicamente maschilisti della relazione uomo-donna, lo spettro dei fratelli terribili e del padre-padrino tirannico, il predominio (più o meno occulto) della femmina-madre e il mito stesso della Maternità »⁹⁴¹. Cette double nature du personnage féminin de La Madre n'est pas sans rappeler le constat que fait Sciascia de l'aliénation de la femme sicilienne. Le « potere distruttivo » de cette dernière avait été particulièrement puissant au cours de la dernière guerre du fait de l'absence des hommes et elle semble destinée à n'exister que par le statut que lui donne l'institution familiale dès lors qu'elle se marie :

D'altronde, attorno alla sessualità ruota un'idea », écrit Sciascia, « quella religiosa o meglio bigotta della famiglia, il cui nucleo organizzatore è costituito dalla donna. Così la donna è desiderata come donna solo in quanto sia *altra* (o di un altro, o di nessuno, ma in ogni caso non di se stessa), ma una

⁹³⁸ Spiro Scimone, *La busta* [DVD inédit], cit.

⁹³⁹ Brigitte Gauthier, « La politique par le théâtre », in *L'Avant-scène théâtre. Harold Pinter, L'anniversaire*, 15 février 2009, n. 1258, p. 93-97.

⁹⁴⁰ Élisabeth Angel-Perez évoque à ce propos une « zone grise » où se confondent bourreaux et victimes. Élisabeth Angel-Perez, « Poétique de la menace », cit., p. 91.

⁹⁴¹ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 18. Sur ce thème, les noms de De Roberto, Pirandello, Rosso di San Secondo e Eduardo De Filippo sont ici cités.

volta divenuta moglie, ecco che si trasfigura in istituzione, si trasforma in famiglia e scompare comme donna-individuo⁹⁴².

La Madre de la pièce possède cette double personnalité, à la fois l'effacement et l'omniprésence puissante. La versatilité des personnages et l'ambiguïté de leurs intentions est donc, comme chez Pinter, une source d'*in-quiétude* supplémentaire chez Scimone. Dans *Nunzio* en particulier, Pino reste un personnage vraiment ambigu pendant la première partie de la pièce.

Dans cette dramaturgie claustrophobe, l'extérieur ne semble pas pouvoir constituer une voie de fuite et n'existe que sous la forme de lieux redoutés – «'o spidali », où Nunzio refuse que Pino l'amène – ou de lieux inatteignables. Il s'agit pourtant de lieux banals, qui n'ont rien d'exceptionnel : Nunzio se prend à évoquer avec envie « u viali lungu alberatu, a unni c'erunu i fimmini chi miniggonni »⁹⁴³, c'est-à-dire le boulevard des prostituées ; « u Brasili », où doit se rendre Pino et que Nunzio idéalise selon des lieux communs véhiculés par les revues touristiques du tiroir de la cuisine. Aucun de ces lieux ne sera atteint, car les personnages ne sortent pas de l'appartement, ni de l'arrière-salle du café dans *Bar*⁹⁴⁴, sorte d'antichambre du bar imaginaire que Nino projette d'acheter, tout comme il n'y a pas de voie d'issue à leur condition misérable⁹⁴⁵. Dans *Il cortile* (2003), lors de la seconde tentative pour aider Peppe (Sframeli) à se lever, Tano (Scimone) échoue :

PEPPE Perché non riesci ad alzarmi ?

TANO Non lo so.

PEPPE Prima ci riuscivi... Perché adesso non ci riesci ?⁹⁴⁶

La possibilité de fuite devient de plus en plus impossible. Dans *Giù*, dernier *opus* de la compagnie, Il Padre découvre un matin en se faisant la barbe que son fils a abouti dans la cuvette des toilettes. Un lieu certes peu ragoûtant, mais où Il Figlio n'a plus à se trouver de travail, où il n'a plus à s'inventer un futur. « No papà, non voglio più tornare fuori ! Adesso

⁹⁴² Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1989, p. 37 pour la première citation et p. 41 pour la deuxième.

⁹⁴³ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 21.

⁹⁴⁴ Le rêve de Nino est de devenir propriétaire d'un bar chic et branché et il évoque constamment celui-ci par l'expression de « bar a unni si fannu l'aperitivi ». Spiro Scimone, *Bar*, in *Teatro*, cit., p. 44.

⁹⁴⁵ Ainsi que le fait justement remarquer Tomasello, la « quotidiana alienazione » se vérifie dans *Bar* par le choix de la mise en scène qui oblige les deux personnages à n'évoluer que le long d'un mur : « [...] Nino e Petru condividono una spenta latitudine (è proprio il caso di dirlo, giacché i due personaggi si muovono esclusivamente fiancheggiando una parete la cui scala è l'unico oggetto di scena che sembra possa sollevarli dalla loro condizione) ». Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 55.

⁹⁴⁶ Spiro Scimone, *Il cortile*, Milano, Ubulibri, 2004, p. 31-32.

che sono finito nel cesso, papà, io non voglio più tornare fuori... Io, ormai, voglio stare qui !... Io, ormai, voglio vivere qui ! »⁹⁴⁷. Si, à la fin de *Pali*, les poteaux sur lesquels se hissaient Il Nero et L'Altro pour rejoindre La Bruciata et Senzamani pouvaient représenter une élévation symbolique au-dessus de l'immondice (« Sembra mare, da qui, la merda »⁹⁴⁸), dans *Giù*, c'est le mouvement inverse qui se produit, vers le bas : Il Padre, à la fin de la pièce, s'introduit à son tour dans la cuvette et tire la chasse d'eau. Ainsi, le lieu-refuge fonctionne également comme lieu-prison, d'où il est impossible de s'évader.

1.3. *Nunzio* : analyse de la création scénique

Nunzio, joué pour la première fois au festival Taormina Arte en 1994 avec la mise en scène de Carlo Cecchi⁹⁴⁹, figure depuis le début dans le répertoire de la compagnie, qui joue la pièce régulièrement, en Italie et en Europe (les textes de la compagnie ont été traduits dans plusieurs langues). La mise en scène est restée la même tout au long des années, et c'est pourquoi le document vidéo auquel il est fait ici référence, qui est la captation du spectacle du 11 novembre 2009 au XXVIe Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid⁹⁵⁰ diffère peu du spectacle vu au théâtre Piccolo Eliseo Patroni Griffi de Rome, le 15 mai 2011 (même s'il est opportun de rappeler qu'une captation ne peut pas se substituer à la vision réelle du spectacle et que beaucoup d'effets, se perdent dans la distance et le cadrage imposés par la caméra).

La pièce est divisée en trois parties, appelées « scene », dont la première est la plus longue ; le décor, concret, fonctionnel, ne change pas. Il s'agit d'une cuisine, représentée par une gazinière sur la gauche, une table en formica au centre avec deux chaises, un évier dans le fond ainsi qu'un porte-manteau, et enfin un réfrigérateur à droite, dont le dessus fait office de petit autel, surmonté d'une image sainte du Sacré-Coeur, devant laquelle est allumée une bougie. Le caractère vieillot des meubles indique un logement humble. Le quatrième mur théâtral n'est pas franchi par les acteurs, qui exploitent de ce point de vue assez peu l'avant-scène. Les dynamiques chorégraphiques sont davantage exploitées sur un axe horizontal

⁹⁴⁷ Spiro Scimone, *Giù* [fichier informatique], texte inédit aimablement mis à disposition par Jean-Paul Manganaro avec accord de l'auteur, p. 2.

⁹⁴⁸ Spiro Scimone, *Pali* [fichier informatique], texte inédit aimablement mis à disposition par l'auteur, p. 21.

⁹⁴⁹ La rencontre avec Carlo Cecchi, référence expressément citée par Scimone comme par Sframeli, a été décisive pour la compagnie, ainsi que le rappelle régulièrement Scimone : « Carlo Cecchi è stato un autore, pur non essendo un autore, che mi ha molto influenzato ». Spiro Scimone in « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli », cit., p. 146.

⁹⁵⁰ Cf. note 930.

droite-gauche que sur un axe vertical. Du point de vue du découpage, les scènes sont séparées les unes des autres par un noir progressif et par un extrait musical toujours identique.

La lumière se fait progressivement sur scène et laisse apparaître un personnage, Nunzio, interprété par Francesco Sframeli, en train de débarrasser un plat de la table vers l'évier. Le personnage endosse un pull blanc, large et un pantalon gris, large : un habillement simple, domestique. Légèrement voûté, il adopte un pas lent qui laisse supposer une certaine fatigue. Subitement pris d'une violente quinte de toux, il laisse choir l'assiette qui tombe avec fracas dans le bac. Le personnage se dirige alors vers le réfrigérateur, saisit un tube de cachets sur le dessus, en avale et se place contre le réfrigérateur, dos au public, dans un face à face rapproché avec l'image sainte. Il ouvre alors ses mains dans un geste de prière, demande d'une voix faible au Sacré-Cœur de lui faire passer la toux, puis se signe à deux reprises. Le personnage de Nunzio entre ainsi en scène, caractérisé dès le début par cette toux qui devient prédominante dans la séquence finale, et par cette position de dos qui, acquiert plusieurs significations au cours de la pièce.

Aussitôt après, trois coups secs et sourds se font entendre. Nunzio est surpris et s'approche côté jardin d'un pas hésitant. Le décor invisible est ainsi construit par le regard du personnage : le spectateur comprend qu'il regarde la porte d'entrée. Les trois coups sont alors répétés, un peu plus fort et Nunzio se décide à ouvrir : l'acteur sort de scène quelques secondes, on entend un bruit de porte qui s'ouvre puis se referme et Nunzio reparaît, suivi de Pino (Spiro Scimone). La mimique de l'acteur est celle qu'il conservera pendant presque l'intégralité de la pièce : un air sérieux, les sourcils froncés, le regard menaçant. Une valise à la main, il s'arrête sur le seuil de la pièce et réprimande Nunzio pour le retard avec lequel il lui a ouvert. Puis d'un pas décidé et rapide, il traverse la scène et disparaît côté cour (que l'on suppose alors être une chambre). Dès cette confrontation, l'antagonisme entre les deux personnages apparaît : Pino revêt un costume trois pièces, s'exprime d'une façon très sèche et rapide et adopte un pas extrêmement décidé : tout le contraire de Nunzio.

Pino revient dans la pièce, toujours de son pas rapide, et pend sa veste au portemanteau. Il s'arrête et regarde Nunzio, de dos, à l'évier. La distance entre les deux personnages est d'environ trois mètres. La proxémie fonctionne dans cette pièce selon un code extrêmement significatif. Les acteurs utilisent la distance comme la manifestation explicite d'une tension ; on note également certains éloignements de Nunzio, qui tend à tourner le dos à Pino, en particulier lorsqu'il est déçu ou qu'il lui ment (sur son état). La

proximité physique entre les deux personnages, elle, se produit lorsqu'ils se disputent et en arrivent aux mains (Pino saisit à plusieurs reprises Nunzio par le col de chemise) ou encore lorsque les personnages sont assis à la table, autour de laquelle se font les confidences. On note également une exploitation de la dialectique assis-debout : Pino est assis dans la première scène, tandis que Nunzio s'occupe du café, va et vient sur scène. Dans les deux scènes suivantes, c'est le contraire qui se produit : Pino s'active tandis que Nunzio reste de plus en plus assis sur sa chaise, signe de l'épuisement progressif du personnage. Ceci influence également la direction du regard : de bas en haut, qui prend chez Nunzio une signification d'espoir, presque d'imploration. De haut en bas pour Pino, ce qui lui permet d'affirmer une certaine domination sur Nunzio, ou au contraire de le couvrir d'un regard protecteur. La façon qu'ont les personnages de s'asseoir est également importante : face au public, le cou rentré dans les épaules et les jambes virilement écartées pour Pino, tandis que Nunzio a une façon bien plus décontractée de s'asseoir, presque de s'affaler sur sa chaise ; il s'étend de côté, les jambes tendues, un bras passé par-dessus le dossier. En outre, pour se lever, Nunzio-Sframeli prend appui sur la table, soulignant ainsi la pénibilité du geste. Enfin, l'étude de la proxémie amène à relever aussi une récurrence : celle de l'acteur seul en scène. Il s'agit souvent de Nunzio, lorsque Pino-Scimone sort de scène pour aller dans la chambre (côté cour), ou encore aller prendre les enveloppes glissées sous la porte (côté jardin). Nunzio reste immobile, comme sous le coup du brusque départ de Pino, ou au contraire continue de parler avec son colocataire, qui lui répond depuis les pièces attenantes. Cette image de Nunzio-Sframeli, seul debout dans la pièce, constitue une image forte.

Après s'être débarrassé de ses effets de voyage, Pino s'assoit à la table et attend que Nunzio lui serve le café. Tandis que ce dernier est en train de passer, Nunzio s'assoit lui aussi, en silence, à demi-tourné vers le public, puis il interroge Pino sur son voyage en train-couchette. Mais le ton très sec des réponses de Pino, qui regarde droit devant lui, la mine renfrognée, finit par induire un geste de recul de Nunzio. Le regard noir, que lui adresse en silence Pino, semble le pousser à quitter la table pour vérifier le café. La tension qui s'exerce entre les deux personnages est donc parfaitement rendue par l'attitude physique adoptée par les acteurs, qui jouent à la fois sur le contraste entre les deux personnages, et sur la retenue (surtout pour le personnage de Pino). Et de fait, dans cette première partie, Spiro Scimone a un jeu essentiellement basé sur le ton et sur les regards : la façon qu'il a d'élever légèrement la voix et de durcir encore son ton est glaçante. Mais surtout, la façon dont il fixe puis suit des

yeux Nunzio qui, docile, s'avoue vaincu, esquisse de façon très subtile et mystérieuse le personnage de tueur à gages qu'il interprète.

À l'improviste, Pino se lève et va chercher une veste dans la chambre, qu'il tend à Nunzio en lui disant de l'essayer. Nunzio-Sframeli est seul en scène et s'approche du côté jardin, en regardant attentivement devant lui tout en ajustant la veste : les spectateurs comprennent qu'il y a là un miroir. Nunzio s'adresse à Pino resté dans la chambre et lui raconte que cette veste tombe à pic car au travail, le magasinier lui a volé son manteau. Nunzio-Sframeli, seul en scène, se tourne alternativement vers le miroir et vers la coulisse de droite, pour évoquer cette anecdote sur un ton un peu léger. Pino sort alors de la chambre et va droit à Nunzio, qui vient de dire qu'il ne portera pas cette veste au travail : « No ! Tu t'a potti e si poi t'a fùttunu u jonnu dopu t'accompagnu jo o travàgghiu »⁹⁵¹ dit-il d'un ton froidement menaçant, mais cette fois à l'adresse du magasinier absent. Puis il s'assoit : « Anzi, sai chi ti dicu ? T'accompagnu dumani, o travàgghiu, così ci parru sùbbutu o magazzinieri e si iddu non ti restituisci u cappottu, jo ci fazzu 'a facci tanta »⁹⁵². L'intensité de la voix de Scimone monte : il regarde droit devant lui furieusement et dessine avec les mains, dans un geste « iconographique »⁹⁵³, la grosseur que prendra la « faccia » du magasinier. Nunzio le calme aussitôt par un traînant « lassa pediri... », puis il s'assoit à son tour. Pino le regarde par en-dessous, dans les yeux et se penche lentement vers lui. « Non lassu pèddiri nenti ! Iddu t'ava restituiri u cappottu novu novu, così comu t'u fùttiu ! »⁹⁵⁴. Silence : ils se regardent. Scimone incarne ici en très peu d'éléments un monde de violence en puissance, prête à s'exercer, mais il vient surtout d'introduire un nouveau paramètre. La violence contenue dans les gestes, le regard et la voix n'est cette fois plus adressée à Nunzio, mais bien destinée à le défendre. Cet épisode, ainsi que le don de la veste, commence donc à faire entrevoir la complexité à l'œuvre dans le rapport entre Pino et Nunzio. Ce lien ambigu, d'exaspération et d'affection violente, toujours en équilibre entre l'affrontement et l'entente ludique, trouve une illustration silencieuse dans l'absorption du café. Les deux personnages boivent leur café en silence et cette courte séquence est une vraie performance : en effet, sans jamais se regarder, les deux acteurs accomplissent exactement les mêmes gestes pratiques, au

⁹⁵¹ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 18.

⁹⁵² Ibid., p. 18.

⁹⁵³ Selon le vocabulaire employé par Cesare Molinari et Valeria Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, cit.

⁹⁵⁴ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 18.

même moment, en une vraie chorégraphie synchrone : tourner le café, tapoter la cuillère contre la tasse, puis avaler le café en cinq gorgées identiques et reposer la tasse en même temps, le tout en silence. La concordance physique, devenue esthétique pour un spectateur qui ne peut s'empêcher de rire devant ce mimétisme impeccable⁹⁵⁵, révèle de façon subtile une habitude de vie commune, un partage du quotidien si ancré qu'il n'y a même plus besoin de paroles pour accompagner ces corps pour la première fois à l'unisson dans une ressemblance jusque-là insoupçonnée.

L'attention un peu brusque que porte Pino à Nunzio se manifeste juste après, par un geste jusqu'alors impensable pour Pino : se retourner sur sa chaise. Nunzio est reparti à l'évier déposer les tasses et en profite pour dire à Pino sur un ton faussement nonchalant qu'il n'ira pas au travail le lendemain, que son patron lui a donné quelques jours. Ces quelques mots alarment Pino, qui se retourne lentement sur sa chaise. « Vaddimi 'nta ll'occhi, Nunziu ! ». Celui-ci se retourne de mauvais gré, un sourire maladroit sur les lèvres et tente de minimiser son état par un mensonge. Ceci déclenche une dynamique de mouvement : Pino-Scimone se lève et se dirige à grands pas côté cour en lui ordonnant « Vèstiti, usciamo ». Quand l'acteur revient sur scène, Nunzio-Sframeli est assis à la table et lui oppose son intention de rester là. Pino esquisse un geste d'affection en lui posant une main sur l'épaule et en renouvelant son incitation. Mais Nunzio n'est pas dupe et cette fois c'est lui qui durcit le ton. « 'O spidali mi voi puttari ». Le ton s'accélère et monte brusquement, Pino réplique non moins durement, et finit par saisir Nunzio par le col au paroxysme de la brève dispute en lui jurant qu'il ne l'amènera pas à l'hôpital. Silence. Cette brusque montée du ton qui se termine par un violent contact physique est destinée à revenir plusieurs fois au cours de la pièce. Pino lâche Nunzio et s'éloigne : la distance se recrée brutalement.

Tandis que Pino fume une cigarette à la table, Nunzio disparaît dans la chambre et, soucieux de détendre l'atmosphère, il s'informe sur le menu du prochain repas ; Pino répond à ses questions d'une voix qui n'est plus aussi dure. Mais tout d'un coup, il est distrait par un bruit de moteur venant du côté cour. Il se lève et va voir. Sa position de profil avec la tête

⁹⁵⁵ Cette capacité des deux corps à adopter des gestes automatiques, ainsi que la ressemblance entre les deux comportements rappellent l'analyse de Bergson parlant de personnages qui se « démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière. Cette fois nous pensons distinctement à des marionnettes. Des fils invisibles nous paraissent relier les bras aux bras, les jambes aux jambes, chaque muscle d'une physionomie au muscle analogue de l'autre : l'inflexibilité de la correspondance fait que la mollesse des formes se solidifie elle-même sous nos yeux et que tout durcit en mécanique ». Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification comique*, cit., p. 27.

légèrement en arrière, le regard dirigé vers le bas, montre qu'il regarde par une fenêtre invisible. Pino fait venir Nunzio, lui désigne une invisible silhouette et lui intime de ne jamais ouvrir à « chiddu ». Nunzio, comme à son habitude, commence à poser trop de questions : de nouveau le ton monte et Pino finit par hurler sur Nunzio en le saisissant par le col, ce qui provoque chez lui une quinte de toux. Nunzio-Sframeli recommence alors le même jeu qu'au début : aller vers le réfrigérateur, avaler ses cachets avec de l'eau et se tourner vers l'image du Sacré-Cœur, en un rituel désormais automatique.

L'attitude de Pino évolue alors légèrement : il commence à comprendre l'ampleur de cette toux et devient plus attentif à ce que veut bien dévoiler Nunzio sur son état. Il finit par convaincre Nunzio de sortir, au moins pour faire une promenade. Nunzio-Sframeli sort de scène pour s'habiller et Scimone continue à fumer. Lorsque Nunzio revient tout endimanché et traverse la pièce pour se regarder dans le miroir, tournant le dos à Pino, celui-ci le regarde attentivement, avec une certaine douceur. Le ton est décontracté, Nunzio demande à Pino l'endroit où ils vont. Pino sort sur la gauche pour se rafraîchir et Nunzio, seul en scène, établit une liste des courses à faire, en interrogeant Pino-Scimone qui lui répond depuis les coulisses. Le corps de Sframeli se tend et se penche littéralement dans la direction où est sorti Pino pour recueillir ses réponses puis il retourne à la table avec application pour noter scrupuleusement les choses à acheter : la scène est drôle et légère. Mais la dynamique de la pièce est fondée sur l'alternance entre ces moments comiques et les moments plus dramatiques ; dans *Nunzio*, à chaque fois que l'horizon s'ouvre (espoir, sortie), il est destiné à se refermer brusquement. De fait, tandis que Pino-Scimone revient sur scène, un nouveau bruit attire son attention et il se dirige rapidement vers le côté jardin. De nouveau, Nunzio reste seul en scène, tourné en direction de l'endroit qui a fait disparaître Pino. Celui-ci revient à pas lents, une enveloppe à la main, dont il extrait des billets d'avion, puis il regagne sa chambre à grands pas et disparaît. C'est précisément cette absorption de Pino-Scimone par les extrêmes (les coulisses) qui semble pétrifier Nunzio, brusquement laissé seul. Aux questions de Nunzio, Pino répond le moins possible et à la question de trop « E chi ci fai in Brasili ? »⁹⁵⁶, il lui rétorque, mais sans violence, d'aller acheter le lard pour les pâtes. Nunzio, toujours seul en scène, baisse la tête tristement. Il se dirige vers la gauche pour sortir, se retourne en direction de Pino comme pour lui dire quelque chose, se ravise, puis sort à pas lent par le côté jardin. Cette sortie des

⁹⁵⁶ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 23.

personnages chacun de son côté marque la fin de la première scène et laisse une impression de solitude mélancolique, amplifiée par la musique qui éclate sur cette scène vide. Il s'agit de quelques notes descendantes de guitare électrique, sur un rythme lent, un peu pathétique, qui semble sceller la mélancolie qu'inspire cette première scène. Un noir progressif plonge la scène dans l'obscurité tandis que la musique continue, puis les lumières se rallument progressivement.

Le décor est identique, mais il y a eu une ellipse temporelle. On découvre Pino debout derrière la table, sur laquelle est posée sa valise. Il y dispose ses chemises, qu'il doit au préalable plier. Nunzio, derrière lui, range les courses qu'il vient de faire. De nouveau, une certaine distance s'est instaurée (Pino a repris son air soucieux et renfrogné et ne dit pas un mot), que Nunzio essaye de combattre en venant s'asseoir à la table, des magazines sur le Brésil à la main. Pino s'interrompt et le regarde de haut, d'un air sévère : il a parfaitement compris où Nunzio veut en venir et répond d'un ton sec. « Non ti possu puttari cu' mmia »⁹⁵⁷. Nunzio baisse la tête, déçu, puis s'énerve : avec des gestes brusques, il rassemble ses revues et part les ranger. Puis il revient et tente d'attirer l'attention de Pino en lui montrant comment faire pour plier correctement ses chemises. Le fait que Nunzio mette les mains dans sa valise provoque aussitôt une réaction violente de Pino, qui le saisit par le col et lui intime l'ordre de ne pas mettre son nez dans ses affaires. L'habituelle dynamique se déclenche : Nunzio est pris d'une quinte de toux, se défait de l'étreinte et se dirige vers le réfrigérateur. Tandis que Pino lui reproche de mal se soigner, Nunzio-Sframeli réplique qu'il est allé à l'hôpital, mais qu'il s'est enfui. L'acteur utilise ici une autre diction, qu'il va garder et amplifier par la suite : celle-ci se fonde sur une respiration difficile et sur une parole qui va jusqu'au bout du souffle, entrecoupée par les expectorations. Il s'effondre plus qu'il ne s'assoit sur une chaise, déplacée en fond de scène près de l'évier, et observe Pino, qui termine nerveusement sa valise en lui tournant le dos.

La séquence suivante est celle de la préparation du repas. Tandis que Pino s'affaire aux menues tâches, assis à la table, Nunzio, debout, lui tournant le dos, se regarde dans le miroir vers la gauche. « Hai raggiuni chi mi vidi cchiù siccu... »⁹⁵⁸. Nunzio a détourné le regard de Pino pour contempler la vérité de sa propre déchéance et son immobilité tranche avec les allées-venues de Pino. Commence alors un véritable numéro comique de Francesco

⁹⁵⁷ Ibid., p. 24.

⁹⁵⁸ Ibid., p. 25.

Sframeli. Il exhibe une paire de lunettes noires sorties de nulle part, qu'il enfle, puis se tourne vers Pino-Scimone, sans que celui-ci ne réagisse. Alors il éteint la lumière. La scène est aussitôt plongée dans le noir. Silence. Puis la voix douce de Nunzio : « Ti scanti ? ». Mais Pino ne semble pas apprécier le jeu : la lumière se rallume et l'on s'aperçoit que c'est Pino qui s'est levé pour l'allumer. Alors Nunzio tente autre chose pour capter son attention. Il se dirige vers le porte-manteau et enfle le chapeau de paille à ruban vert qui y était accroché. Les deux accessoires expriment alors « symboliquement » le cliché du touriste et le comique naît du contraste de cet accoutrement avec le costume très classique de Nunzio⁹⁵⁹, mais aussi avec sa mimique pour une fois impassible. Il retourne lentement vers la gazinière et prend une pose décontractée, en appui sur une main, les deux jambes croisées, la tête baissée et le regard dissimulé par les bords du chapeau. Accoutré de cette façon, il demande à Pino ce que celui-ci lui ramènera du Brésil. Une conversation comique s'ensuit alors, qui évoque le désir d'obtenir un perroquet parlant et chantant. Cette conversation est entièrement gérée par le flegme de Nunzio-Sframeli, toujours accoutré en touriste, qui s'assoit à côté de Pino et lui confie sur un ton mystérieux ses projets pour se faire de l'argent de cette manière. Pino, cette fois, se prête volontiers au jeu et esquisse même un sourire (mais il est difficile de dire si ce dernier est volontaire ou si l'acteur est victime de l'hilarité que suscite son partenaire).

Le contact ainsi établi, un climat de confiance s'instaure. Nunzio ramène un ensemble de photos, qu'il commente avec Pino. Il en extrait une qu'il pose contre le bocal d'olives : encore une fois, il veut susciter une réaction de Pino, qui ne tarde pas. Après avoir vu cette photo où se trouve son père, Pino, subitement nerveux, hausse le ton et range les photos rapidement. Puis à l'improviste, la confiance se fait, brutalement, alors que Pino est debout près de Nunzio, avec une rage dans le ton que l'on devine dirigée contre ce père, qualifié de « 'na gran testa 'i minchia »⁹⁶⁰. Il évoque ainsi son enfance, le meurtre de son père et son frère par on ne sait quelle organisation criminelle, et son propre choix de devenir tueur à gages.

L'épisode est interrompu par un bruit venant de la gauche, indiquant qu'une enveloppe a été glissée sous la porte. Pino se précipite et revient avec une photo à la main. Il s'arrête au

⁹⁵⁹ Bergson évoque le comique lié au déguisement. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification comique*, cit., p. 29 et suivantes.

⁹⁶⁰ Spiro Scimone, Nunzio, cit., p. 28.

niveau de Nunzio, toujours assis, et laisse tomber la photo dans son assiette : « Mèttici puru chista 'nto quadru »⁹⁶¹.

La séquence qui clôt la deuxième scène commence alors. Tous deux sont assis à table, prêts à commencer le repas. Cette proximité physique se prête aux confidences, cette fois sans agressivité. Francesco Sframeli développe un jeu très complexe de gestes pour accompagner son discours : il tend le cou en avant, se recule à l'improviste, adopte un ton très varié, (il a toujours ses lunettes noires). Ses mimiques sont presque clownesques et passent du sourire le plus enfantin à la face triste ou concentrée. Le repas est ponctué de verres de vin, avec une répétition : « A' saluti » dit Pino en levant son verre ; « A' toi » répond Nunzio en trinquant. Puis ils commencent à porter des toasts à différentes personnes (à Lola la prostituée, au magasinier, etc.) et le rythme s'accélère : les répliques, identiques, se répètent de plus en plus vite, ainsi que le geste de porter le verre vers le haut et de dire le nom à l'unisson, puis de boire, de reposer le verre et de recommencer. Les toasts portés deviennent de plus en plus mélancoliques : le magasinier, puis le manteau volé, puis la toux, puis le brésilien, puis la mort. Nunzio est pris de toux et continue le jeu de plus en plus à bout de souffle, entre deux expectorations (il faut souligner la capacité de l'acteur à boire tout en toussant !). Le dernier toast se démarque des autres. Cette fois c'est Pino qui propose : « A' motti buttana », mais au lieu de le dire avec lui tout en cognant le verre, Nunzio prend un temps de retard, le dit seul et c'est lui qui cogne le verre. La « motti buttana » semble le concerner plus particulièrement. La musique de fin de scène part exactement sur le bruit des verres entrechoqués.

La dernière scène commence de la même façon que la précédente, par une lumière progressive : là encore, il n'y a pas de modification du décor, mais une ellipse de temps. Nunzio est renversé, la tête en arrière, sur sa chaise tandis que Pino s'affaire autour de lui. Le vin ayant agi, ils ont dormi l'espace d'une heure. Nunzio se met à bavarder. Pino lui montre alors le contenu de la poubelle d'un ton sévère, où figure ce que l'estomac de Nunzio n'a pas jugé opportun de garder et Nunzio, comme un enfant, vexé, refuse de mauvaise foi de constater par lui-même. Il remet ensuite les lunettes noires et raconte la fin de son rêve où c'est lui qui s'envole pour le Brésil et qui ramène un perroquet de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel à Pino. L'accessoire des lunettes noires permet le rêve, permet de devenir quelqu'un d'autre et d'échapper à la réalité, de ne plus la voir. Pino est sorti de scène et encore une fois,

⁹⁶¹ Ibid., p. 29.

Nunzio est seul, dans la fiction qu'il se raconte. Mais la mécanique de sape est à l'œuvre. Pino, de fait, rentre dans la pièce, du même pas pressé qu'au début, sa valise à la main, prête. Il va la poser près du porte-manteau. Tandis qu'il enfle sa veste en silence, Nunzio, à l'évier, laisse tomber bruyamment les plats, lui tourne le dos et ne bouge pas. Nunzio semble soudain réaliser la perte qu'il va subir avec le départ de Pino. Il demande alors à Pino de lui faire une photo, comme s'il prenait conscience que le départ de Pino signifiait sa propre disparition. Bien habillé comme il est, avec les lunettes et le chapeau – qu'il remet –, il est prêt. Pino se prête au jeu : Nunzio décroche un polaroid du porte-manteau qu'il donne à Pino tandis que lui-même prend une pose comique en appui sur la gazinière : bras croisés, tête baissée et regard par en dessous, comme un mexicain appuyé sur un mur. Pino lui rétorque que le wc en arrière plan n'est pas une brillante idée et Nunzio se rapproche, s'appuyant sur la table où il pose même un genou et une partie de la jambe, dans une pose maladroitement lascive. Puis les rôles s'inversent : c'est au tour de Pino, à la demande de Nunzio, de se faire photographier : celui-ci se révèle alors complètement incapable de faire quoi que ce soit avec son corps. Nunzio le coiffe du chapeau et des lunettes, geste comique car le tueur se retrouve accoutré d'accessoires ridicules, tout comme les poses extrêmement rigides qu'il prend.

La séquence est interrompue par le quatrième et dernier bruit extérieur. Sframeli sort précipitamment vers le côté jardin pour aller prendre l'enveloppe, tandis que Nunzio reste pétrifié, l'appareil photo encore à la main. En silence, Pino revient à pas lents, en extrayant des billets de banque de l'enveloppe. Il dépose le chapeau sur la table (il a toujours les lunettes noires), s'assoit dans la même position qu'au début de la pièce – jambe écartées, face aux spectateurs – et se met à compter lentement les billets. Nunzio n'a pas bougé. « E si tu ti pigghi i soddi i non ci vai in Basili, chi succedi ? »⁹⁶². Mais au lieu de se mettre en colère, Pino continue de compter lentement, puis range la liasse dans la poche et lance un regard énigmatique à Nunzio de derrière ses lunettes noires. Silence. Lorsque Pino reprend la parole, c'est pour laisser ses instructions à Nunzio durant son absence. Sa voix est froide, mécanique, monocorde et rappelle celle du début. À partir de ce moment, Pino va rester presque totalement immobile, tel une statue. Sur les lèvres de Nunzio, le sourire a disparu peu à peu, il baisse lentement la tête, tourne le dos à Pino et va poser l'appareil photo sur le réfrigérateur.

⁹⁶² Ibid., p. 34.

Nunzio tousse et revient s'asseoir à la table : il s'effondre sur la chaise. Les positions des deux acteurs sont identiques à celles du premier échange à la table. Nunzio tousse et exige une cigarette. Cette fois, c'est lui qui hausse le ton et qui se tourne méchamment vers Pino : le ton monte et s'accélère, Nunzio s'énerve et Pino finit par lui tendre son propre paquet. Silence. Nunzio fume, puis demande à Pino s'il lui en veut. C'est Nunzio qui est l'élément mobile dans cette séquence – assis, bien entendu – tandis que Pino reste de marbre, dans un comportement énigmatique, derrière ses lunettes noires. Au cours des derniers échanges, Nunzio revient sur plusieurs sujets abordés durant la pièce : Pino cette fois, toujours de sa voix monocorde, où il n'y a plus aucune exaspération, le seconde dans toutes ses questions pleines d'espérance sur un futur plus beau. Nunzio se tourne alternativement vers Pino, suspendu aux réponses de celui-ci, puis reprend sa position initiale (vers le public), comme absorbé dans ses pensées. Nunzio tousse de plus en plus, et l'attaque anaphorique de chaque échange – l'apostrophe « Pino ? » – devient de plus en plus faible : « Piiiiino ? ». Les groupes de répliques sont récités rapidement comme une litanie et, entre chacune d'elle, il y a une pause. Le dernier échange sur les goûts de Nunzio en matière de « pasta », est récité très vite par Nunzio-Sframeli, à bout de souffle entre deux quintes. Le visage de l'acteur se fait de plus en plus rouge et est envahi par une grimace de douleur. Le thème musical, qui cette fois tombe réellement comme un couperet, débute sur le « assai » final de Nunzio, qui continue de tousser tandis que le noir se fait progressivement.

1.4. L'art de la conversation

1.4.1. Impossibilité du dialogue

Dans cette atmosphère confinée, le développement du drame se fonde sur la relation entre les deux personnages qui évolue graduellement. Ce rapport se construit d'abord à travers les corps et leur rapprochement, tantôt synonyme de confiance, tantôt synonyme de violente dispute, ainsi que leur éloignement, à travers lequel passe toute une gamme de sentiments de solitude. La parole construit elle aussi ce rapport, mais selon une modalité très particulière. De fait, on note que les échanges traitent de sujets secondaires, sans que ceux-ci ne débouchent sur l'évolution d'une action. On constate ainsi une dilution des dialogues. Le premier à théoriser la crise du dialogue dans le drame moderne est Szondi ; ce dernier évoque justement un autre type d'échange, qui est celui de la « conversation ». D'abord envisagée par Szondi parmi les « solutions » proposées à la crise du drame moderne et à son dialogue, la

conversation se révèle en réalité bien différente de l'échange dialogué du théâtre moderne. Dans la conversation,

Tout est ruines : le dialogue, la forme dans son ensemble, l'existence humaine. L'énoncé est réservé à la négativité, au non-sens des automatismes du discours et à l'inaccomplissement de la forme dramatique. On y entend la négativité d'une existence en attente, qui n'a pas le pouvoir de se transcender, alors qu'elle en a le besoin⁹⁶³.

De fait, la conversation mine les canons de la forme scénique créée à la Renaissance : l'action n'est plus motrice du drame, la parole perd sa capacité à se faire action et devient inefficace, l'information est dissoute. Les personnages eux-mêmes sont atomisés par une parole devenue autonome et qui ne les définit plus ; ils n'ont plus un discours propre mais parlent par reproduction de types de discours. Enfin, la conversation remet en cause la temporalité du drame en produisant un temps cyclique, qui n'est plus dirigé vers un but, mais qui tourne infiniment sur lui-même : la conversation part de rien et n'arrive à rien. Mais délivrée de cette contingence, la parole de la conversation est aussi la possibilité d'intégrer d'autres formes d'expression, ainsi que le remarquent Arnaud Rykner et Jean-Pierre Ryngaert :

Converser, c'est en quelque sorte échapper au *fatum* constitué par le verbe dramatique, c'est aussi donner droit d'entrée au silence, au soupir, à l'hésitation, au tremblement, à la réticence, au grain même de la voix théâtrale. Converser revient parfois à échapper à l'emprise de la situation dramatique, à affranchir la parole d'une bonne partie de ses obligations de l'information en direction du lecteur ou du spectateur, à rendre l'échange à la fois plus souple et plus énigmatique. En ce sens, la conversation survient pour déconstruire radicalement le modèle rhétorique du dialogue et renverser l'absolu du drame⁹⁶⁴.

1.4.2. L'exemple conversationnel de Sławomir Mrożek

Le théâtre de Spiro Scimone participe de la dramaturgie issue de cette crise du dialogue et retravaille celui-ci notamment par la figure de la répétition et par l'introduction de silences et de pauses hautement significatives. Outre Beckett et Pinter, il faut également citer parmi les références des deux artistes de Messine le Polonais Sławomir Mrożek (1930-2013), dont la compagnie avait mis en scène *Les Émigrés (Emigranci)* en 1990⁹⁶⁵ (la pièce polonaise

⁹⁶³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, cit., p. 77.

⁹⁶⁴ Arnaud Rykner, Jean-Pierre Ryngaert, « Conversation », cit., p. 56.

⁹⁶⁵ La pièce était intitulée *Emigranti*, avec une mise en scène de Massimo Navone (1990).

date de 1974). Dans cette pièce se retrouvent plusieurs thèmes qui reviennent par la suite dans les productions de la compagnie. *Les Émigrés* est une pièce à deux personnages, eux aussi cloîtrés dans un logement misérable au sous-sol d'un immeuble, tandis que dans les étages au-dessus d'eux, les habitants fêtent le jour de l'an. Ces personnages de travailleurs émigrés n'ont pas de nom, si ce n'est AA et XX, les deux extrêmes de l'alphabet, comme pour marquer une distance certaine entre eux (AA est un intellectuel, militant politique en fuite, tandis que XX est une bête de somme, accablé de travail et un peu niais). Leurs rapports sont faits de promiscuité, et donc de familiarité mêlée de haine et de mépris. AA est malin, parle beaucoup, s'enivre de sa propre connaissance qu'il proclame d'un ton péremptoire et XX lui répond peu. XX finit par trouver louche ce babil : il soupçonne qu'AA soit un espion du gouvernement de leur pays d'origine, venu menacer de le dénoncer s'il ne se plie pas à un certain chantage, ce qui ruinerait son projet de rentrer au pays. Un des thèmes importants de la pièce est donc celui-là : l'impossible retour au pays, l'immobilisme forcé dans un milieu hostile aux émigrés ; retour impossible non pas parce que AA va dénoncer XX, mais bien parce que ce dernier, comme le lui prouve d'ailleurs AA, est enchaîné à sa condition par l'espoir du gain⁹⁶⁶, ou plus précisément par l'ivresse de s'imaginer riche une fois rentré. Certains de ces expédients se retrouvent dans *Nunzio* : les montées brusques de violence verbale voire physique, la scène où les deux personnages trinquent pour se réconcilier – ici à une maison que XX ne se construira jamais là-bas –, la maladie professionnelle qu'a attrapée XX par son travail, les rêves formulés à voix haute. Les échanges sont plus étoffés que dans *Nunzio* et le rôle de AA tend vers la logorrhée plus que vers le mutisme ; mais là aussi, la parole tend davantage vers une fonction phatique, c'est-à-dire à assurer une connexion basique entre deux exclus de la société qui n'ont d'autre possibilité que de s'inventer une autre vie que celle de citoyen de seconde zone, de parasite de ce pays où ils se sentent profondément étrangers⁹⁶⁷.

⁹⁶⁶ « XX. – Pourquoi tu me dis tout ça ? AA. – Pour que tu comprennes que ce n'est pas moi qui te retiens ici. Que je n'ai pas besoin d'écrire une dénonciation pour que tu restes... Tu resteras seul, de ta propre volonté [...] XX. – Je ne rentrerai pas ? AA. – Jamais [...] Je t'ai déjà expliqué. Jamais, parce que tu es un esclave. Là-bas, tu es un esclave de l'État. Ici, esclave de ta propre rapacité. Quoi qu'il en soit, tu seras toujours un esclave. Et il n'y a pas de libération pour toi. La liberté, c'est la possibilité de disposer de soi-même. Or, il y a toujours quelqu'un, ou quelque chose, qui dispose de toi. Quand ce ne sont pas les hommes, ce sont les choses... XX. – Quelles choses ? AA. – Les choses que tu désires, que tu voudrais avoir : que tu peux acheter avec de l'argent. Être esclave des objets, c'est un esclavage encore plus parfait que la meilleure des prisons [...] ». Sławomir Mrożek, *Les Émigrés*, in *Théâtre 3*, Montricher-Paris, Éditions Noir sur Blanc, 1996, p. 247.

⁹⁶⁷ « AA. – Parfois j'ai l'impression que nous habitons dans leur ventre. Comme des microbes ». Ibid., p. 201.

1.4.3. L'absence de progression dans les échanges de *Nunzio*

La remise en jeu du langage trouve dans la dramaturgie de Scimone un traitement inédit dans cette parole fonctionnant comme rempart à l'anéantissement. Comme dans les textes de Pinter⁹⁶⁸, les deux versants de la conversation, c'est-à-dire aphasie (là aussi de réminiscence beckettienne) et logorrhée – qu'il faut entendre davantage dans le sens de série de répliques dissertant sur un sujet insignifiant – compromettent l'échange entre les personnages dans *Nunzio*. Mais bavardages et silences ne témoignent pas seulement de la violence intrinsèque⁹⁶⁹ d'une relation qui ne parvient pas, ou mal, à se dire, mais sont vecteurs d'une grande complexité dans la relation qui unit les deux personnages. Les textes écrits par Scimone sont essentiellement caractérisés par le phénomène syntaxique de la répétition : réitération de mots, de syntagmes, et aussi de situations. L'échange entre Pino et Nunzio progresse par syntagmes reproduits pour mieux être anéantis, du moins à la première lecture⁹⁷⁰. En effet, Pino ne semble reprendre les phrases de Nunzio que pour les nier, souvent par une interdiction. Ainsi se déroule l'entrée en scène de Pino :

Bussano alla porta. Nunzio ha un attimo di esitazione. Ribussano alla porta. Nunzio dopo aver guardato dallo spioncino apre la porta. Entra Pino con una valigia.

PINO Quantu ci stai ad à priri 'na potta ?

NUNZIO Stava parrannu c'u Signuri.

PINO Quannu jo ti bussu a potta tu non a parrari c'u Signuri ! Preparami 'na schizza 'i caffè !⁹⁷¹

La deuxième intervention de Pino reprend la première réplique en l'associant avec la réplique de Nunzio niée et ajoute un ordre exprimé sèchement. Le dialogue se poursuit sur le voyage de Pino : Nunzio est intrigué par le règlement en vigueur dans le train-couchette. Les questions-réponses s'enchaînent rapidement dans le jeu scénique mais pour mieux revenir à leur point de départ :

NUNZIO [...]. Comu u fascisti u viaggiu ?

⁹⁶⁸ « Pinter déconstruit la syntaxe, appauvrit le lexique, éparpille le sens. Sa dramaturgie repose sur une langue atomisée, sur une pénurie de mots qui, ressassés et déconnectés de leur signification (comme les objets de leur fonction), flottent dans le vide et rencontrent le sens comme par hasard, sur une langue dont Beckett aurait dit qu'elle ne "charrie que des cadavres" ». Élisabeth Angel-Perez, « Poétique de la menace », cit., p. 91-92.

⁹⁶⁹ « Au cœur même de cette langue tour à tour minimaliste ou pléthorique, se loge une violence explicite parfois mais le plus souvent sournoisement suggestive ». Élisabeth Angel-Perez, « Poétique de la menace », cit., p. 92.

⁹⁷⁰ À ce propos, Martin Esslin évoque un phénomène similaire chez Beckett : « And, in fact the dialogue in Beckett's plays is often built on the principle that each line obliterates what was said in the previous line ». Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, cit., p. 43.

⁹⁷¹ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 15.

PINO (*Si siede. Inizia a mangiare il salame*) Bonu bonu.
 NUNZIO Dummisti 'nta cuccetta ?
 PINO Sì. (Pausa)
 NUNZIO Pino, ma 'nta cuccetta si dommi chi scappi o senza scappi ?
 PINO C'è cu' dommi chi scappi e c'è cu dommi senza scappi... Dipendi.
 NUNZIO Da che cosa ?
 PINO Da calzetta.
 NUNZIO Ah, capìa. Non c'è 'na leggi ?
 PINO Non c'è 'na leggi.
 NUNZIO Mancu un regolamentu internu ?
 PINO Mancu un regolamentu internu.
 NUNZIO E si unu non avi i calzetti ?
 PINO Non po' d'òmmiri 'nta cuccetta.
 NUNZIO Allora c'è 'na leggi.
 PINO Ti dissi chi non c'è 'na leggi !
 NUNZIO Ma u dicisti tu.
 PINO Chi dissi jo ?
 NUNZIO Chi senza calzetti non si po' d'òmmiri 'nta cuccetta.
 PINO Si po' d'òmmiri ! Ma non è giustu !
 NUNZIO Pi' ttia non è giustu, ma pi' l'autri po' èssiri giustu.
 PINO Va bene, è così !
 NUNZIO Sì, ma s'è così, è un problema... Ci avii pinsatu ?
 PINO Non ci avìa mai pinsatu.
 NUNZIO Pensaci.
 PINO Non ci v'ògghiu pinsari.
 NUNZIO Jo è da tantu tempu che ci pensu...
 PINO Non m'interessa !
 NUNZIO A soluzione ci saria... Basta diri, all'acquistu du bigliettu, si unu voli viaggiari chi calzetti, senza calzetti...
 PINO È prontu 'stu caffè ?!⁹⁷²

Dans cet exemple, on voit bien la réticence de Pino à entretenir la conversation, qui ne progresse guère : Pino ne développe pas ses réponses aux questions de Nunzio, il ne fait que reprendre les mêmes mots et changer la nature de la proposition, d'interrogative à affirmative ou à négative. Le polyptote qui se décline autour du verbe « pinsari » à la fin (« avii pinsatu », « avìa pinsatu », « pensaci », « pinsari », « pensu ») densifie encore davantage ce tissu très serré de questions-réponses – le ton qu'adopte Pino-Scimone est très sec – et qui n'arrivent à rien : « chi calzetti, chi senza calzetti » reflète l'expression initiale « chi scappi o senza scappi »⁹⁷³, refermant ainsi l'échange sur lui-même. Il faut également noter le sujet plutôt

⁹⁷² Ibid., p. 16.

⁹⁷³ Dans la captation du spectacle, Nunzio-Sframeli ajoute même précisément à la suite « chi scappi, senza scappi... ». Spiro Scimone, *Nunzio* [DVD inédit], cit.

futile de la conversation, sur lequel Nunzio insiste pourtant, tant et si bien qu'il finit par provoquer l'agacement de Pino, qui coupe court à cette conversation par un « È pronto 'stu caffè ?! », accompagné d'un regard noir appuyé, afin de dissuader Nunzio de continuer. Le dialogue s'annonce difficile non pas tant parce que c'est le sens du monde qui fait problème et donc le langage fait problème (« In a meaningless universe, it is always foolhardy to make a positive statement »⁹⁷⁴), mais ici parce que l'interlocuteur n'est pas prêt à engager la conversation. Les personnages perdent leur « qualité »⁹⁷⁵ à établir une discussion et c'est donc tout le rapport de force entre ces personnages qui est remis en doute. Ce dernier n'est pas établi de façon rationnelle, par une succession de dialogues logiquement agencés, mais il devient plus instinctif, plus ambigu, précisément par ce non-dialogue qui constitue le texte de la pièce. Les personnages *se rapportent* l'un à l'autre, mais ils ne discutent plus. Ils conversent tout au plus, ils parlent, ou mieux, *ça* parle.

1.4.4. Le langage du corps comme texte en creux

Pour autant, il ne s'agit pas d'un rapport sans dynamique. Des lignes de tension soutiennent cette conversation et c'est bien selon ces rapports de force souterrains que passe une relation qui dépasse le simple échange. Celle-ci se tisse à travers les regards noirs que décoche Pino-Scimone à Nunzio-Sframeli, la proxémie qui marque une distance douloureuse ou un rapprochement confidentiel (même en l'absence de mots) et les silences, lourds de sous-entendus ou au contraire complices. Le jeu des deux acteurs est extrêmement travaillé en ce sens, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur tout ce que peuvent dire les corps et que ne disent pas les mots.

Dans l'écriture de Scimone, paroles et corps du personnage sont interdépendants, au point que l'un suggère l'autre : dans *Nunzio*, les manières brusques de Pino-Scimone entrent en parfaite harmonie avec sa façon de s'exprimer. C'est le corps qui sert de point de départ à la création, puisque l'écriture de Scimone est une écriture d'acteur. Cette compétence personnelle, ainsi que la proximité d'un acteur tel que Sframeli, imposent cette dimension corporelle dès les premières étapes de la création.

⁹⁷⁴ Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, cit., p. 43.

⁹⁷⁵ Sur le dialogue théâtral et les « pré-supposés » qui le gouvernent, voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, cit., chapitre VI : « Le discours théâtral », p. 185-221. « [...] toute scène d'interrogatoire ou simplement d'interrogation suppose (ou plus exactement pré-suppose) que le personnage qui interroge a *qualité* pour le faire, donc que les rapports "juridiques" entre l'interrogateur et l'interrogé sont tels qu'une pareille relation de langage est possible, et que l'interrogé est *obligé* de répondre ou s'oblige à le faire ». Ibid., p. 210.

Io dico sempre, da autore, che un testo teatrale, scritto e mai rappresentato, non è un testo teatrale. Prima di trovare, di cercare le parole, devo trovare il corpo dei personaggi. Una volta trovato quel corpo, trovato il corpo dei personaggi, sono loro, è quel corpo che mi suggeriranno le parole. Solo così vivono le parole, avendo un corpo. E il corpo dei personaggi non è un corpo naturale, ma non è neanche un corpo astratto. C'è un corpo, che vive, attraverso la rappresentazione, attraverso il corpo dell'attore⁹⁷⁶.

Cette interactivité du corps et de la parole qui doit être incarnée pour pouvoir se déployer, est d'autant plus travaillée que le travail des répétitions commence sur une scène vide de tout décor⁹⁷⁷.

L'inconsistance des dialogues, la litanie répétitive des échanges provoquent nécessairement un jeu antinaturaliste, qui autorise donc les deux acteurs à pousser leur personnage dans une expressivité très travaillée. Scimone, dans *Nunzio*, travaille la retenue, la soustraction, l'intimidation que dégage un comportement qui varie de la lenteur aux mouvements brusques (le pas décidé avec lequel il entre dans sa chambre, les emballées subites lorsqu'il saisit Nunzio par le col). Le ton de la voix de Scimone ne varie pas beaucoup, il est plus ou moins sévère en fonction de la situation, mais toujours sur une même gamme phonique. Il est capable, avec une grande économie de moyens, de faire comprendre par des variations infimes de ton ce que les mots ne disent pas explicitement, en s'aidant aussi du silence qui les suit. Dans les pièces successives, les personnages qu'il interprète gardent souvent cette rigidité qu'ont beaucoup moins les personnages de Sframeli. Si son ton est moins sévère dans les rôles suivants, Scimone sait parfaitement jouer avec une amplitude tonale très réduite : le personnage de La Madre, dans *La festa*, est interprété dans une grande sobriété (l'acteur n'imité pas de voix féminine). Dans *Giù*, le Figlio, que Scimone interprète, a une façon mécanique de s'exprimer, marquée en particulier par l'adresse au père, « Papà », prononcée de façon très claire, comme attaque cinglante de la réplique. Cette façon de prononcer les phrases contribue à faire résonner les répétitions, que l'on entend dans toute leur incongruité. Francesco Sframeli, au contraire, a un jeu tout à fait différent, qui se

⁹⁷⁶ Spiro Scimone, interview pour l'émission *La Mandrágora (TVE)* [en ligne], sur le site *Youtube*, publié le 24/10/2008, disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=s1v0CLY2e_s (consulté le 19/05/13).

⁹⁷⁷ Francesco Sframeli parle d'un rectangle vide, et évoque à ce propos le « coraggio di sperimentare i nostri corpi, non pensare mai al prodotto finale. Allora lì arriva qualcosa ». Spiro Scimone, Francesco Sframeli, interview par Michele Sciancalepore [en ligne], sur le site *Retrosцена. I segreti del teatro*, publié le 21/12/2009, disponible sur http://www.retrosцена.tv2000.it/retrosцена/archivio/00001302_Puntata_del_21_dicembre_2009.html (consulté le 14/05/2013).

confirme pièce après pièce. Il emploie une gamme phonique très ample, à l'intérieur d'une même phrase (souvent source de comique) ; il exploite également le rythme, en retardant certaines syllabes finales, ou en accélérant une réplique qui clôt une saynète ; enfin – c'est particulièrement le cas dans Nunzio –, Sframeli est capable d'exploiter son souffle d'une manière remarquable, pour arriver au bout de la réplique hors d'haleine, ou pour précipiter ses phrases dans un souffle poussé à son paroxysme. Par cette seule maîtrise de la façon de donner la réplique, il supporte à lui tout seul la saynète de la colite dans *Giù* : Don Carlo, qu'il interprète, souffre de cette inflammation et le manque de papier toilette est source de difficultés supplémentaires. Cette souffrance se traduit dans la diction expressive de l'acteur, qui marque un temps en retenant son souffle, avant de révéler ce qu'il a fini par faire, dans une seule expiration libératoire :

DON CARLO E sapete quante volte, prima di dire la messa, ho dovuto cercare la carta igienica, nel cesso, con gli attachi di colite ?... Con i forti dolori di pancia ?... Sudando freddo ?

FIGLIO E cosa ha fatto in quei casi, Don Carlo ?

DON CARLO Ho bestemmiato ! In quei casi ho caricato la carta igienica, bestemmiando !⁹⁷⁸

Francesco Sframeli utilise davantage que Scimone l'expressivité de ses mimiques : il s'agit toujours de mimiques « discrètes »⁹⁷⁹, qui le font passer d'un masque à l'autre, renforçant la tonalité toujours un peu tragi-comique des personnages qu'il interprète.

Les rapports ne sont plus réglés par une distribution des répliques, mais par des affects qui circulent entre les deux pôles de la conversation. L'intimidation, l'agacement, la peur, la séduction sont véhiculés par tout, sauf par le premier degré des phrases échangées, qui sont, objectivement, le plus souvent superficielles. Comme l'écrivent Rykner et Ryngaert, la parole est affranchie de ses obligations d'information et il faut donc penser cette parole non plus en termes d'échange d'informations entre personnages mais d'expressivité diffuse.

⁹⁷⁸ Spiro Scimone, *Giù*, cit., p. 6-7.

⁹⁷⁹ Les mimiques discrètes, qui s'enchaînent les unes après les autres sans transition, s'opposent au visage « mobile » du jeu naturaliste, où les expressions s'enchaînent sans solution de continuité. Anna Barsotti, *Storia del teatro e dello spettacolo. Il teatro di Emma Dante*, cours magistral [notes personnelles], Université de Pise, deuxième semestre de l'année universitaire 2012-2013.

1.5. Créer par le vide : la vacuité éloquente

Le schéma de concaténation des répliques, selon l'exemple ci-dessus du train-couchette, est un trait distinctif de l'écriture de Scimone, que l'on retrouve dans toutes ses œuvres, y compris celles en italien. L'exercice de la conversation impose donc chez lui des règles très précises de rythme.

1.5.1. La répétition comme immobilité ?

La répétition quotidienne des mêmes sujets, des mêmes problèmes, suscite tantôt l'indifférence, tantôt l'espoir, tantôt la colère chez les deux personnages de *Nunzio*. Ils sont alors pris dans des pièges syntaxiques dont il est difficile de sortir, car le renversement systématique des présupposés de départ provoque l'impossibilité d'une quelconque construction rationnelle. Le même phénomène se produit dans *La festa* :

LA MADRE Me l'ha detto. Gli dava il latte gratis. Ma non solo a tuo padre dava il latte gratis. A molti dava il latte gratis. Suo marito l'ha capito e non la fa più stare in latteria. (*Pausa*). Quella che vende i legumi è diversa. È gentile. Anche sua figlia è gentile. Io parlo sempre con sua figlia. Parlo di tutto. Oggi ho parlato di te.

GIANNI Non devi parlare di me con persone che non conosci.

LA MADRE Non parlo di te con persone che non conosco.

GIANNI Non è la prima volta che parli di me con persone che non conosci.

LA MADRE Lei la conosco. È una brava ragazza. [...] ⁹⁸⁰

La mère formule un discours qui reproduit de phrase en phrase les mêmes syntagmes (« il latte gratis » revient trois fois en épiphore ; « è gentile » ; « sua figlia » sont également répétés). Spiro Scimone, dans le rôle de La Madre, adopte un ton plutôt constant de normalité quotidienne, tandis que le fils (Gianluca Cesale) a un ton agressif. Le fils formule ensuite une interdiction, reprise textuellement par la mère pour se défendre, défense dont le fils ne tient pas compte puisqu'il réitère son affirmation en ajoutant une donnée : « non è la prima volta ». La mère coupe court refusant le présupposé (la fille est une personne que l'on ne connaît pas). Le diable est dans les détails, en particulier chez Scimone : il n'y a aucune intention de

⁹⁸⁰ Spiro Scimone, *La festa*, in *Teatro*, cit., p. 77. Le texte joué dans la captation du spectacle reproduit fidèlement celui publié. La captation documente une représentation où jouent Spiro Scimone (La Madre), Francesco Sframeli (Il Padre) et Gianluca Cesale (Il Figlio). Spiro Scimone, *La festa* [DVD inédit], mise en scène Gianfelice Imparato; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Gianluca Cesale ; prise de vue Roberto Bonaventura. Lieu et date de la captation inconnus. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

construire des échanges profitables, mais bien de progresser par ajouts de micro-détails, ce qui ne fait qu'attiser la tension de la conversation⁹⁸¹.

Très étudiées d'un point de vue rythmique, ces conversations apparemment insignifiantes révèlent en creux une réalité triste et morose et dévoilent le caractère de personnages englués dans ces existences dont le caractère comique⁹⁸² se fige bientôt à mesure que la conversation évolue. Ainsi le dialogue initial de *Bar* :

NINO Bellu 'stu 'rulòggiu... Quantu voi pi' 'stu 'rulòggiu ?

PETRU Seicentumulaliri.

NINO 'Stu 'rulòggiu vali seicentumulaliri ?

PETRU È anticu.

NINO Jo pinsava di menu.

PETRU Sai quant'anni avi 'stu 'rulòggiu ?

NINO Trentanni.

PETRU 'Stu 'rulòggiu avi quasi sissantanni.

NINO Non pari chi avi sissantanni.

PETRU Ci' u regalau me' nonnu a me' patri, quannu si pigghiàu 'a prima comunioni.

NINO Jo non ci dava cchiù di trentanni.

PETRU Tutti non ci dannu cchiù di trentanni. Me' patri s' u misi sulu tri voti.

Poi non funzionàu cchiù !

NINO Non funziona ?

PETRU No.

NINO Tu voi seicentumulaliri pi' 'n urulòggiu chi non funziona ?

PETRU È anticu !

NINO Chi voli diri... Tu 'u compriri, seicentumulaliri, 'nurulòggiu chi non funziona ?

PETRU Sì. Si hàiu i soddi, sì !

NINO E comu fai a sapiri chi ura è ?

PETRU A mmia non m' interessa sapiri c' ura è !

NINO E picchi t' u comprasti 'u rulòggiu ?

PETRU Si tu avirri i soddi, non t' u compriri 'n urulòggiu seicentumulaliri ?

NINO Cettu che m' u compriria ! Ma chi funziona, così sàcciu c' ura è.

PETRU Sì ?

NINO Sì.

PETRU E c' è bisogno mi ti compri 'n urulòggiu di seicentumulaliri, pi' sapiri c' ur è ? Dammi un bicchierinu⁹⁸³.

⁹⁸¹ Franco Quadri évoque, pour *Il cortile*, des « demande affannose e [di] risposte che non spiegano ». Franco Quadri, « Tre dentiere che ballano », in Scimone Spiro, *Il cortile*, cit., p. 7.

⁹⁸² La répétition est l'un des procédés comiques favoris de la pièce dramatique selon Bergson. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification comique*, cit., p. 69-71.

⁹⁸³ Spiro Scimone, *Bar*, cit., p. 43.

La scène fonctionne comme une scène d'exposition. On découvre deux compères, visiblement peu doués en affaires, l'un (Nino-Sframeli) adossé au mur du fond, l'autre (Petru-Scimone) assis sur une caisse de plastique en train de faire des comptes sur un calepin⁹⁸⁴, et pour qui l'argent représente une source de fascination indiscutable, même en dépit des lois de la logique. Le rêve de Nino est de passer de simple serveur à propriétaire de bar, tandis que Petru s'imagine déjà gagner au jeu contre Gianni, son débiteur de longue date. La scène, dont la construction logique rappelle les développements paradoxaux des pièces d'Eugène Ionesco (1909-1994), se termine de façon comique, mais l'on comprend que les deux compères, dans leur course irréfléchie à l'argent, risquent de se mettre dans des situations délicates.

C'est le même mécanisme qui est à l'œuvre lorsque Nino explique à Petru comment il se réveille le matin :

NINO Jo a puntu a sveglia. Ma mi sveglia me' mamma.

PETRU N'a senti sunari ?

NINO Chi ?

PETRU A sveglia.

NINO No.

PETRU Hai u sonnu pisanti ?

NINO Non hàiu u sonnu pisanti.

PETRU E picchè n'a senti sunari ?

NINO A stacca me' mamma ! Avi cchiù di vintanni chi me' mamma mi stacca a sveglia. I primi voti 'a staccava 'e setti. Jo, tutti i siri, puntava 'a sveglia 'e setti, ma n'a sintia mai sunari, pinsava : 'sta sveglia non funziona e nni compravi 'n'otra, 'a puntava 'e setti, ma puru chista n'a sintia mai sunari... [...].

PETRU Quantu svegli comprasti ?

NINO Assai ! Dopu sei misi capia chi non era 'a sveglia ma era me' mamma chi si svigghia deci minuti prima di setti e 'a staccava [...].

PETRU Ma picchè to' mamma si svigghia sempri deci minuti prima da sveglia ?

NINO P'u café ! Così mi puttava 'nto lettu u café ! (*Pausa*).

PETRU Ma si ti voi svigghiaru c'a sveglia basta chi chiudi a chiavi a stanza a unni dommi tu, così to' mamma non po' 'ntràsiri.

NINO Si chiudu a chiavi 'a stanza a unni dommu jo, me' mamma non po' cchiù nesciri⁹⁸⁵.

⁹⁸⁴ La captation provient du même festival espagnol où a été tournée la captation de *Nunzio*. Spiro Scimone, *Bar* [DVD inédit], mise en scène Valerio Binasco ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli ; Unidad de Audiovisuales, Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE) INAEM. Lieu et date de la captation : XXVI^e Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid (4-29 novembre 2009), 12/11/2009. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

⁹⁸⁵ Spiro Scimone, *Bar*, cit., p. 54-55.

La chute de cet échange suscite le rire. Mais comme le dit Scimone lui-même, le comique amplifie ici le dramatique⁹⁸⁶ : la réalité révélée ici est celle d'un fils dormant encore avec sa mère. Le modèle conversationnel chez Scimone est donc construit sur un double sens : ce qu'il révèle en creux est proportionnel à sa vacuité apparente ; et derrière la situation comique se dessine un environnement quotidien qui finit par figer le rire. Dans *Giù*, l'imitation du petit chat par le sacristain (Salvatore Arena), installé sur les genoux du prêtre (Gianluca Cesale), provoque l'hilarité du public jusqu'à ce qu'il comprenne que cela a été source d'humiliation pendant de nombreuses années pour l'enfant de chœur abusé par le prêtre.

1.5.2. Le poids du silence

Ces échanges cycliques sont donc toujours en équilibre entre l'explicite et l'implicite. Toutefois, il ne s'agit pas d'incommunicabilité entre les personnages. C'est probablement sur ce point que la poétique de Scimone diffère du théâtre de Beckett. Chez ce dernier, le langage se désintègre sous l'effet de l'impossibilité de donner un sens cohérent à l'existence. Les personnages sont en permanence menacés par l'aphasie : la parole, ainsi que le dit François Noudelmann, est menacée d'amoindrissement⁹⁸⁷, voire d'épuisement. Chez Scimone en revanche, même si cette parole a perdu de son intérêt pour se dégrader en conversation sur des sujets quotidiens et prosaïques, il y a une confiance fondamentale en cette même parole, comme lien indéfectible entre les êtres pris dans les rets d'un monde qui les menace. Le silence chez Scimone revêt ainsi une double fonction. Certes, il peut prendre un aspect menaçant, comme le fait remarquer d'emblée Peppe au début de *Il cortile* : « Quanto tempo è passato ?...(Pausa) Mesi ?... (Pausa) Anni ?... (Pausa) Nessuna parola in questi anni... (Pausa) Solo respiri... (pausa) rumori... (pausa) versi... (pausa) per muovere la lingua... (pausa) per ricordarmi che ho ancora la lingua... (pausa) [...] »⁹⁸⁸. Le silence (final) est aussi ce contre quoi lutte Nunzio dans sa volonté de parler à tout prix avec Pino. Mais les pauses, les silences font également partie intégrante de la conversation. Scimone aime à prendre

⁹⁸⁶ Plusieurs détails tout au long de la pièce laissent présupposer que la mère de Nino, tout comme La Madre dans *La festa*, est particulièrement possessive, voire tyrannique avec son fils. Spiro Scimone, rencontre à l'Université de Strasbourg en collaboration avec le Théâtre National de Strasbourg [notes personnelles], 15/03/2012.

⁹⁸⁷ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire : étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Paris, Champion, 1998, p. 65.

⁹⁸⁸ Spiro Scimone, *Il cortile*, cit., p. 15.

l'exemple d'une réplique supprimée dans *Nunzio* sur le conseil de Carlo Cecchi : il s'agit du moment où Nunzio demande à Pino ce qui se passerait s'il prenait l'argent sans effectuer ce pour quoi on le paie. À l'origine, Pino répondait « Cumincìunu a mètteri sutta a potta a fotografia mei ». Puis la réplique a été supprimée et l'effet de suggestion en a été décuplé. Scimone parle de ces silences comme d'une vraie ressource dans son écriture, qu'il convient d'amener avec soin :

Come si fa a tenere una pausa durante la recitazione ? Ecco il problema della scrittura della pausa, del silenzio : si deve creare una tensione fortissima, qualcosa che riempia questa pausa. Bisogna far crescere sempre più questa tensione, sennò crolla tutto. Devi creare una tensione con lo sguardo, perché nel pensiero la battuta deve continuare a esserci. È questa la capacità attoriale⁹⁸⁹.

Le silence fait ainsi partie intégrante de la syntaxe même du discours : il le structure et l'amplifie. Si chez Beckett les actions des personnages contredisent leurs paroles⁹⁹⁰, chez Scimone, en revanche, il y a complémentarité, non opposition : le langage du corps (les regards, la façon de faire face ou au contraire de tourner le dos, de manger, etc.) vient suppléer là où la parole est inutile et où le silence suppose une entente tacite, comme dans l'exemple des tasses de café dans *Nunzio*. Ceci est particulièrement vrai pour *Nunzio* et *Bar*. C'est toujours grâce à la parole, même vidée de sens et empreinte de silences, que les personnages évitent de sombrer et créent un lien avec l'autre, ambigu, alternativement bienveillant et malveillant. Ce lien s'établit dans un espace qui est celui de la cuisine dans *Nunzio*⁹⁹¹, lieu de rencontre par excellence, de convergence de ceux qui cherchent à satisfaire le besoin élémentaire de se nourrir : un lieu qui induit donc le besoin d'entrer en rapport avec l'autre. Pino et Nunzio n'ont rien en commun, l'un est un sicaire taciturne, brutal et renfrogné ; l'autre est un humble ouvrier, au caractère docile et ingénu, ne demandant qu'à bavarder. La cuisine est donc le point de rencontre de ces deux existences totalement différentes, aux trajectoires qui ne peuvent se croiser qu'en ce lieu unique. Cet espace-temps fonctionne donc comme une fenêtre de tir où la confrontation entre ces deux monades tragiquement solitaires advient, un intervalle spatio-temporel où va se produire une mise en

⁹⁸⁹ Spiro Scimone, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », cit., p. 54-55.

⁹⁹⁰ Citons le texte de la fin de *En attendant Godot* : « VLADIMIR Alors on y va ? / ESTRAGON Allons-y. (*ils ne bougent pas*) », Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 124.

⁹⁹¹ L'action de *La festa* est située également dans « La cucina di una abitazione popolare ». Spiro Scimone, *La festa*, cit., p. 67. *Il cortile* et *Pali* sont deux pièces dont l'action se situe à l'extérieur, mais *Giù* semble opérer un retour à l'espace intime en situant la trame dans la salle de bain.

présence d'entités. Ceci suffit donc à faire de ce temps – presque égal au temps de la représentation – un événement en soi.

1.6. Une parole obsessionnelle et agressive : la répétition comme figure de l'oppression

Dans le répertoire de la compagnie, deux pièces en particulier, *La festa* (1999) et *La busta* (2006), mettent en scène une parole qui, par son caractère parfois obsessionnel, constitue une forme de violence insidieuse mais certaine. La figure de la répétition sert alors à introduire une pression sournoise. Les conversations circulaires qui se multiplient dans *La festa* sont ainsi commentées par Scimone lui-même : « [...] le continue ripetizioni servono ad amplificare le angosce che il personaggio della “Madre” rovescia verso il proprio figlio »⁹⁹². Dans *La busta*, la violence exercée sur le personnage appelé « X » (Salvatore Arena) passe par un ton menaçant et des insultes :

SECRETARIO Lui deve darmi le sigarette !... Lo sa che deve darmi le sigarette !!! (*Scuote X*) Se non mi dai le sigarette, ti faccio quello che ti ho fatto l'ultima volta... Ti ricordi l'ultima volta che non mi hai dato le sigarette, cosa ti ho fatto ?... Diglielo al signore cosa ti ho fatto ?!... Diglielo ! [...] Ti è andata bene figlio di puttana !... Stavolta ti è andata bene !... Devi ringraziare il signore se ti è andata bene stavolta !... Se non ci fosse stato il signore avresti fatto una brutta fine stavolta ! [...] ⁹⁹³

Dans cet exemple, outre la brutalité du geste (il le secoue), il y a aussi toute la menace qui pèse dans ce qui est juste évoqué (« cosa ti ho fatto » ; « una brutta fine »). Le spectateur ignore ces actes mais il peut les imaginer rien que par le ton avec lequel ces allusions sont proférées par Il Segretario-Scimone : un ton entre la menace et la réprimande sévère, où la voix s'élève graduellement en intensité. Là encore la répétition des divers syntagmes (« stavolta » ; « cosa ti ho fatto » ; « ti è andata bene ») contribue à marteler les éléments de discours anxiogènes et à enfermer le sujet dans la perspective d'un mauvais traitement accompli ou à venir. La violence exercée sur Un Signore tout au long de la pièce, avant qu'elle ne se matérialise dans la violence faite au corps (il finit par être assassiné) est en revanche plus insidieuse et reflète certaines stratégies de persuasion particulièrement agressives :

⁹⁹² Spiro Scimone, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », cit., p. 57.

⁹⁹³ Spiro Scimone, *La busta*, cit., p. 17-18.

SEGRETARIO [...] Lei il caffè, lo prende con lo zucchero ?
 UN SIGNORE Non lo voglio il caffè !
 SEGRETARIO Qui il caffè è come quello del bar ! Però è gratis ! Lo prenda, così si sveglia un po' !
 UN SIGNORE Sono già sveglio !
 SEGRETARIO Sicuro ?
 UN SIGNORE Sì.
 SEGRETARIO Perché l'ho vista sbadigliare.
 UN SIGNORE Non ho sbadigliato !
 SEGRETARIO Ma si è messo la mano davanti alla bocca !
 UN SIGNORE Ma non ho sbadigliato !
 SEGRETARIO Ha ruttato ?
 UN SIGNORE Non ho ruttato.
 SEGRETARIO Se ha bisogno di ruttare, può ruttare !...
 UN SIGNORE Non ho bisogno di ruttare.
 SEGRETARIO ...Se deve ruttare, non faccia complimenti...
 UN SIGNORE Non faccio complimenti !... Non devo ruttare !
 SEGRETARIO ...Qui può ruttare quanto vuole... Ruttiamo tutti in questo posto... Sempre ruttiamo... (*Pausa*) [...] ⁹⁹⁴.

On peut voir comme la parole de l'autre est totalement ignorée, dans un processus de proposition d'un produit – le café – ou d'un acte – le rot – qui se transforme en imposition de ces mêmes objets, comme le ferait un discours publicitaire. Dans la version enregistrée, Il Segretario-Scimone prononce ces répliques sur le ton de la conversation, mais l'on devine une insistance tenace. Un Signore-Sframeli, refusant au début poliment, devient de plus en plus nerveux au fur et à mesure que les questions deviennent insistantes. À partir de la simple question « Voulez-vous ... ? », l'interlocuteur se retrouve à devoir justifier son refus, résister aux arguments agressifs qui l'assiègent ; Un Signore est acculé, contraint à se défendre de ce qu'il n'a même pas fait : d'un café qu'il n'a pas voulu, d'un bâillement qu'il n'a pas émis et d'une éructation qu'il ne veut pas faire. Cette manipulation rhétorique place l'interlocuteur dans une position de défense et donc le fragilise en le culpabilisant de ne pas profiter de la gratuité et de la qualité du café, de ne pas vouloir se réveiller, de ne pas éructer comme tout le monde. On observe également l'aspect d'interrogatoire que prend le dialogue lorsque la main devant la bouche est évoquée : Un Signore a été observé et non seulement on contredit ses affirmations (« Sicuro ? / Sì »), mais en plus on lui demande de justifier un acte pourtant banal. Cette courte conversation constitue donc une bonne synthèse d'une violence verbale et psychologique ordinaire, qui va s'amplifier au cours de la pièce.

⁹⁹⁴ Ibid., p. 20.

La figure de la répétition, dans ces exemples de dialogue conversationnel, ne signifie donc pas la vacuité du discours, mais porte au contraire en elle l'exercice d'un pouvoir despotique, qui repose sur l'autorité insidieuse distillée par des questions répétées sans trêve, sans écoute des réponses. Cette insistance véhicule de façon implicite la menace et la suspicion nourries à l'égard de l'interlocuteur.

1.7. La répétition comme dilatation du temps

La situation est quelque peu différente pour *Nunzio* et *Bar*. Le thème de la violence est bien présent dans ces deux pièces (la mort violente par homicide, les rétorsions, le racket et le chantage mais aussi simplement la violence d'une existence qui s'apparente à une lutte au quotidien pour survivre), mais ces deux premières œuvres mettent en scène deux personnages encore liés par un lien d'amitié. Une certaine « malinconia »⁹⁹⁵ existe dans ces compositions, qui n'apparaît plus dans les œuvres successives⁹⁹⁶. Le spectateur ne connaît pas l'origine de l'amitié entre les couples de personnages dans les pièces de Scimone, mais devine qu'il s'agit de liens profonds⁹⁹⁷. Dans *Nunzio*, un moment en particulier marque ce lien : il s'agit du moment où Nunzio-Sframeli se regarde dans le miroir après avoir endossé son costume du dimanche pour la promenade promise par Pino. Pino-Scimone, assis derrière Nunzio, le regarde se regarder et son propre regard, à cet instant précis, est empreint d'une certaine douceur – tandis qu'à la fin de la pièce, les lunettes noires qu'il porte ne le permet plus. Ce lien indéfectible qui unit les deux personnages n'est toutefois pas immédiatement évident : les premiers échanges laissent plutôt penser à une domination de Pino sur l'ingénu Nunzio, qui se fait réprimander pour ses erreurs :

NUNZIO [...] Telefonau unu chi vulia a ttia, ma non mi dissi comu si chiamava.
PINO E tu chi ci dicisti ?
NUNZIO Chi non c'eri.
PINO Facisti bbonu !
NUNZIO Ci dissi puru chi tunnavi oggi.

⁹⁹⁵ Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 71.

⁹⁹⁶ À part peut-être dans *Il cortile*, où la relation entre le duo Tano et Peppe s'apparente à un rapport d'amitié similaire à celui à l'œuvre dans *Nunzio* et *Bar*.

⁹⁹⁷ L'absence de figures féminines est également une autre ligne de force du théâtre de la compagnie. Les amitiés sont masculines et dans les sept pièces, seuls deux personnages sont féminins : La Madre et La Bruciata dans *Pali*. Toutefois, ces personnages féminins sont joués exclusivement par des hommes. Les figures féminines évoquées sont le plus souvent des mères possessives (*Bar*, *La festa*), des prostituées (*Nunzio*, *Bar*) ou des épouses qui se sont sacrifiées à leur mari (*Il cortile*). Des êtres oppressants ou opprimés, donc, qui toutefois n'apparaissent que très peu.

PINO Evviva o cazzu !
NUNZIO Pichi non ci ll'avìa a ddiri ?
PINO Quannu non ti dicunu cu' sunnu, tu non a ddiri un cazzu !⁹⁹⁸

Cependant, ces échanges marqués comme les autres du sceau de la répétition n'entrent pas dans le cadre de la manipulation psychologique comme c'est le cas dans *La festa* et *La busta*. La figure de la réitération acquiert dans *Nunzio* et *Bar* une valeur temporelle, ludique et dérive à certains moments vers une pratique presque rituelle. En effet, ce moment de rencontre entre Pino et Nunzio qu'est l'espace-temps de la pièce fonctionne comme la suspension du départ : départ au sens propre pour Pino, en partance pour le Brésil, et départ au sens figuré pour Nunzio, que la mort attend à plus ou moins long terme. Le procédé de répétition s'inscrit donc dans cette idée de retardement : plus on répète la même chose, moins la situation progresse ; la réitération fonctionne par ailleurs comme un jeu, un écho à entretenir à deux, dans lequel la complicité se révèle, après que Pino a pris conscience de la gravité de l'état de Nunzio.

NUNZIO [...] Pino...U sai chi jo sacciu nnatari senza savvagenti ? M'insignai a nnatari sulu. All'iniziu nnatava vicina a 'riva... Poi quannu mi sintia cchiù sicuru arruvai finu a unni arrivunu i bacchi di piscaturi. E tu Pino... sai nnatari senza savvagenti ?
PINO Sì.
NUNZIO E sott'acqua ?... Sai annari sott'acqua ?
PINO Sàcciu annari sott'acqua.
NUNZIO Puru jo ! Senza maschera... cu' ll'occhi sempri apetti ! E tu Pino... sai annari sott'acqua, senza maschera, cu' ll'occhi sempri apetti ?
PINO Sàcciu annari sott'acqua, senza maschera, cu' ll'occhi sempri apetti !
NUNZIO E non ti brùciunu l'occhi ?
PINO Cettu chi mi brùcciuu !
NUNZIO Puru a mmia ! È cuppa du sali ! Ma jo resistu 'o bruciuri picchi vògghiu a vvìdiri i pisci⁹⁹⁹.

Nunzio adopte ici le discours de l'enfant qui compare ses prouesses à celles de ses camarades. Mais l'échange est facétieux, car les reprises que fait Pino des syntagmes de Nunzio ne sont pas, cette fois, teintées d'agacement, mais bien d'une volonté de se prêter au jeu. En témoigne la reprise amusante dans le même ordre des trois « prouesses » : « sott'acqua, senza maschera, cu' ll'occhi sempri apetti ». En secondant ainsi Nunzio dans son bavardage, en faisant fidèlement écho à ses propos, Pino fait exister Nunzio. Ce dernier

⁹⁹⁸ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 17.

⁹⁹⁹ Ibid., p. 20-21.

est en train de disparaître : sa maladie le condamne, il ne va plus travailler, son supérieur l'a abandonné, il a fui l'hôpital. Bientôt il n'existera plus pour personne. Pino au contraire le fait être, le fait jouer, le fait parler. Car tant qu'on parle, c'est qu'on n'est pas mort. Ainsi, ils élaborent ensemble de pures constructions mentales :

NUNZIO Pino.
PINO Chi voi ?
NUNZIO Chi mi potti du' Brasili ?
PINO Tu chi voi puttàtu ?
NUNZIO 'N aceddu ?
PINO 'N aceddu ?
NUNZIO Sì, un pappaiaddu
PINO Ma comu veru ?
NUNZIO E allura comu fintu ?
PINO Ti pottu un pappaiaddu chi piumi colorati cu' tutti i culuri dill'arcobalenu.
NUNZIO E c'u beccu russu.
PINO O giallu.
NUNZIO No, russu mi piaci.
PINO Russu allura.
NUNZIO E u vògghiu già chi parra.
PINO Si non parra ci 'nsigni tu a parrari.
NUNZIO No. U vògghiu già chi parra. Chi parra in brasilianu. E u vògghiu puru chi sapi cantari. Tutti i canzuni in brasilianu ava sapìri cantari.
PINO E comu 'u chiamamu ?
NUNZIO Pedro. Pedro do Brasil.
PINO Pecciò ti pottu un pappaiaddu masculu ?
NUNZIO No, puru fimmina.
PINO Ma si ll'avemu a chiamari Pedro.
NUNZIO Va bè, cu' cazzu u capisci si un pappaiaddu è màsculu o fimmina ?
PINO Hai raggiuni !
NUNZIO Picchè nui chi facemu ? U puttamu nte piazzì, u facemu cantari, 'a genti si femma a vaddallu e nni lassa i soddi 'nto cappeddu.
PINO Pecciò ci voli puru un cappeddu.
NUNZIO U cappeddu u compru jo. E i soddi che guadagnamu 'i dividemu in tre.
PINO Jo, tu...
NUNZIO E Pedro¹⁰⁰⁰.

L'enchaînement des répliques, comme beaucoup d'autres, est construit selon un principe de saynète comique, avec une chute à la fin qui provoque inmanquablement le rire des spectateurs. Cette complicité est précisément l'un des affects par lesquels le rapport entre

¹⁰⁰⁰ Ibid., p. 27.

les deux personnages est possible. C'est Nunzio qui dirige le jeu, refusant les propositions de Pino et imposant les siennes, comme s'il avait déjà ressassé cette pensée maintes fois auparavant. Dans cet univers sans perspectives, le cerveau fonctionne à vide et celui de Nunzio se nourrit de projections dans des situations utopiques qui n'existeront jamais. Le jeu prend ainsi une valeur de rituel, il est introduit par la même phrase-sésame à chaque fois : « Pino. / Chi voi ? ». La structure de la pièce est construite sur l'alternance de moments calmes, où se crée un climat de paix entre les deux personnages et de moments de tension ; ces derniers surviennent toujours pour mettre fin de façon brutale à la tranquillité. Le jeu ne dure qu'un temps, il est condamné à être interrompu par l'irruption d'une réalité sinistre : par trois fois, une enveloppe à l'adresse de Pino est glissée sous la porte. La première fois, elle ruine le projet de promenade : plus question de sortir ; puis la deuxième enveloppe survient juste après que Pino a confié en quelques mots à Nunzio la nature de la relation avec son père et cette ouverture innattendue de Pino est aussitôt refermée par l'irruption des exigences professionnelles. Enfin, la troisième et dernière enveloppe vient mettre fin au jeu de la séance photo, où les deux personnages s'amusaient à prendre des poses étranges. Mais, lorsque c'est Pino lui-même qui ne joue plus le jeu, Nunzio se rebelle et s'énerve. C'est ce qui se produit après que Pino a refusé de répondre à Nunzio sur l'éventualité de prendre l'argent sans remplir le contrat. Dans la mise en scène, Nunzio-Sframeli avait posé sa question avec un sourire timide, espérant peut-être que le climat de divertissement précédent revienne. Mais les mots de Pino qui, cette fois, évoquent pour de bon son absence – par le biais de la liste des instructions («'Nto frigoriferu, ti lassa 'na pissa 'i sugu c'a pancetta... [...] 'Nto me' cassettu, ti lassai puru i soddi dell'affittu [...]. Si telefona quacchidunu, ricòdditi di scriviri u nomi. Si telefona Angela, dicci che ancora non tunnai [...] »¹⁰⁰¹) – provoquent d'emblée l'effacement du sourire sur son visage, puis laissent place à une déception profonde. Il réagit donc par un refus lorsque Pino lui tend les clés de sa maison en bord de mer. Pino tente alors maladroitement de revenir vers lui en lui conseillant de se coucher pour apaiser la toux, mais Nunzio lui répond avec brusquerie qu'il veut une cigarette. Une dispute violente éclate alors, le ton monte et le rythme s'accélère.

NUNZIO No ! 'A camomilla n'a vògghiu ! Vògghiu 'a sigaretta !

PINO Non ti nni dugu sigaretta !

NUNZIO Vògghiu 'a sigaretta !

PINO Non ci nn'è sigaretta !

¹⁰⁰¹ Ibid., p. 34.

NUNZIO C'è 'a sigaretta ! C'è 'a sigaretta !
 PINO Non c'è 'a sigaretta !
 NUNZIO 'A sigaretta ! Vògghiu 'a sigaretta !
 PINO Nunziu finiscila !
 NUNZIO (*gridando*) Vògghiu 'a sigaretta ! Vògghiu 'a sigaretta !
 PINO (*gridando*) Basta ora !
 NUNZIO 'A sigaretta ! 'A sigaretta ! Vògghiu 'a sigarettaa !¹⁰⁰²

Pour Nunzio, l'autodestruction (fumer alors qu'il est déjà malade des poumons) semble préférable à l'épreuve de voir partir Pino et dans cette provocation, cette rébellion désespérée, il cherche encore et toujours le contact avec Pino, qui a voulu cesser de se prêter au jeu. La répétition devient donc hystérique, s'acharne sur un désir et se bloque sur celui-ci, dans une tentative de freiner le temps qui passe. La réitération a donc pour fonction de créer un lien fort avec l'interlocuteur et d'éloigner la fin de l'histoire. Tout comme l'enfant aime qu'on lui raconte cent fois le même conte et prend plaisir à anticiper exactement chaque épisode, voire chaque mot, de même Nunzio questionne sans trêve Pino pour se faire raconter à chaque fois la même histoire. Ainsi la répétition ne va pas dans le sens d'un épuisement¹⁰⁰³, d'un enrayement de la parole. Il s'agit au contraire d'une tentative de remplir cette existence désespérante, de tisser des liens salvateurs avec n'importe quoi, pour combler un vide de plus en plus menaçant.

Il importe donc d'être nuancé lorsque l'on évoque l'inefficacité de la parole comme rapport de force¹⁰⁰⁴ chez Scimone. L'exemple le plus probant en est l'échange sur le repas. Sujet futile en soi (la liste des ingrédients pour préparer un plat de pâtes), il revient pourtant à deux reprises au cours de la pièce, à deux endroits stratégiques. La première fois, ce dialogue arrive après une dispute : Nunzio est terrorisé à l'idée que l'invitation de promenade de Pino soit en fait une tentative de l'amener à l'hôpital. Pino doit jurer ses grands dieux qu'il n'en est rien et rassurer Nunzio :

NUNZIO Giuralu ! Giuralu chi non mi potti 'o spidali ?
 PINO Ti giuru ! Non ti pottu 'o spidali !
 NUNZIO Supra 'a Madonna ! Giurimmillu supra a' Madonna !

¹⁰⁰² Ibid., p. 35.

¹⁰⁰³ Sur la notion d'épuisement chez Beckett, cf. Gilles Deleuze, « L'Épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57-106.

¹⁰⁰⁴ « [...] Scimone e Sframeli costruiscono un modello conversazionale destinato a fare leva sui precedenti esempi beckettiani e pinteriani. La conversazione diviene, dunque, il viatico per una riflessione sulla parola come mezzo di scambio inefficace [...] se considerato sulla base di una fallace confidenza nella sua pienezza ». Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 24.

PINO Ti giuru supra 'a Madonna ! Quantu vògghiu bbeni a Madonna ! Non ti pottu o spidali !¹⁰⁰⁵

Jurer constitue une parole performative par excellence : l'action, si minime soit-elle, a son importance pour le personnage de Nunzio : on voit bien que c'est à la parole que Nunzio s'accroche pour ne pas sombrer. L'épisode des pâtes survient juste après celui-ci. Nunzio s'apaise et retrouve son enthousiaste projection dans le futur :

NUNZIO (*si calma un po'*) Manciamu assiemu oggi, manciamu assiemu ?

PINO Sì, manciamu assiemu... manciamu assiemu.

NUNZIO E chi manciamu Pino ? Chi manciamu ?

PINO Chiddu chi voi.

NUNZIO 'A pasta. Vògghiu 'a pasta.

PINO Va beni, manciamu 'a pasta.

NUNZIO Comu 'a sai fari tu però, comu 'a sai fari tu.

PINO C'a pumadoru ?

NUNZIO E u pipi. U pipi russu.

PINO E u pipi russu.

NUNZIO E 'a pancetta, mèttilci puru 'a pancetta. Ci 'a metti 'a pancetta ?

PINO Cettu ci 'a mettu.

NUNZIO E u fummaggiu ?

PINO E u fummaggiu.

NUNZIO Mèttilci puru u fummaggiu.

PINO Capìa Nunziu, ci mettu puru u fummaggiu !

NUNZIO U pecorinu però, u sai. U pecorinu mi piaci assai ! No u pammiggianu. U pammiggianu, non mi piaci ! U pecorinu sì, mi piaci. Mi piaci assai !¹⁰⁰⁶

Dans la mise en scène, ce dialogue se transforme en joyeuse cantilène, qu'on devine avoir été souvent répétée. La deuxième occurrence se trouve à la fin de la pièce, après la scène de la cigarette et après que les deux personnages continuent de jouer une comédie qu'ils savent être la dernière. Certains thèmes abordés durant le drame reviennent dans une sorte de délire fiévreux, dans une précipitation des affects (référence à l'amour maternel, à l'amour plus prosaïque avec les femmes) et Nunzio continue de rêver à voix haute en faisant participer Pino. Mais la mécanique s'enraye, le jeu sonne faux et le désespoir transparaît. Pino-Scimone, immobile sur sa chaise, énigmatique derrière ses lunettes noires, adopte un ton où toute brusquerie a disparu et où pointe le calme de la résignation ; il cherche à contenter Nunzio dans cette avalanche de questions en lui promettant tout ce dont il rêve. Dans ces échanges

¹⁰⁰⁵ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 19.

¹⁰⁰⁶ Ibid., p. 19.

entrecoupés de profonds silences, la toux de Nunzio prend de plus en plus de place et Francesco Sframeli en arrive ainsi à jouer le dernier dialogue d'une voix à bout de souffle, les yeux exorbités, fixant quelque chose d'invisible, avec un débit qui n'est plus celui d'une cantilène, mais d'une litanie précipitée, d'un morceau d'orgue de barbarie qui tournerait trop vite pour sonner juste :

NUNZIO Pino.
PINO Dimmi Nunzio.
NUNZIO Ma quannu tonni du Brasili, mi fai 'a pasta comu 'a sai fari tu ?
PINO C'a pumadoru
NUNZIO E u pipi. U pipi russu.
PINO E u pipi rossu.
NUNZIO E 'a pancetta, mèttilci puru 'a pancetta. Ci 'a metti puru 'a pancetta ?
PINO Cettu ci 'a mettu.
NUNZIO E u fummaggiu ?
PINO E u fummaggiu.
NUNZIO Mèttilci puru u fummaggiu.
PINO Capìa Nunziu, ci mettu puru u fummaggiu.
NUNZIO U pecorinu però, u sai. U pecorinu mi piaci assai. No u pammiggianu ! U pammiggianu non mi piaci ! U pecorinu sì, mi piaci. Mi piaci assai...
Si va lentamente a buio
*Sipario*¹⁰⁰⁷.

Même si le drame court inexorablement vers son issue funeste, le temps semble pourtant se dilater dans cette pièce, dans des « jeux » qui ont une fonction vitale pour le personnage de Nunzio. Le temps qui passe est aussi une des préoccupations de Peppe et Tano dans *Il cortile* (2003) :

PEPPE Che ore sono ?
TANO Non lo so.
PEPPE Il tempo è passato ?
TANO Un po' di tempo è passato¹⁰⁰⁸.

Cependant, en réalité le temps passe et entraîne tout vers sa fin. Le dialogue sur « la pasta » semble le même dans les deux occurrences ; en réalité Nunzio-Sframeli le prononce d'une façon bien différente la seconde fois. Il ne s'agit plus de rester dans l'attente de quelque chose d'inconnu (la mort), mais bien d'agir pour ne pas y penser et tenter d'en différer la venue. Il y a donc une forme de progression paradoxale, de développement qui laisse entendre

¹⁰⁰⁷ Ibid., p. 36.

¹⁰⁰⁸ Spiro Scimone, *Il cortile*, cit., p. 47.

que le temps n'est pas entièrement cyclique et qu'il court vers quelque chose, irrémédiablement. Même dans *Il cortile*, la sensation de la fin pèse sur l'existence sans but des deux personnages et le sac, où se trouvait « l'essentiel », s'est désormais vidé.

PEPPE Cosa abbiamo fatto in tutto questo tempo ? (*Pausa*) Niente... (*Pausa*) Non abbiamo fatto niente... (*Pausa*) Non possiamo più andare avanti senza fare niente... (*Pausa*) Se vogliamo andare avanti, bisogna fare qualcosa.

TANO Abbiamo fatto qualcosa.

PEPPE Cosa abbiamo fatto ?

TANO Abbiamo svuotato il sacco.

Pausa.

PEPPE Adesso è vuoto ?

TANO È vuoto.

PEPPE Non è rimasto niente ?

TANO Non è rimasto niente.

PEPPE È completamente vuoto ?

TANO È completamente vuoto.

Pausa.

PEPPE Portalo qui... fammi vedere se è completamente vuoto. (*Tano gli porta il sacco. Peppe guarda dentro. Pausa*) Tano.

TANO Che vuoi ?

PEPPE Perché mi hai detto che è completamente vuoto ?

TANO Cosa c'è ancora ?... (*Silenzio*) Peppe, cosa c'è ancora ?

Pausa.

PEPPE Il buio, Tano... (*Pausa*) C'è ancora il buio.

*Buio*¹⁰⁰⁹.

Parler pour repousser le plus loin possible cette fin, ce départ, parler pour résister, parler pour survivre : tel est l'essence de la conversation dans *Nunzio*. Scimone, en évoquant le début de *Pali*, parle de « bisogno di un miracolo »¹⁰¹⁰ que seul le théâtre peut réaliser. Le miracle dans *Nunzio* est de continuer à faire vivre le personnage soir après soir, de repousser constamment la mort. « Il nostro è un teatro della disperazione, ne abbiamo riferita tanta e tanta ne resta da riferire. Moriremo raccontando questa disperazione »¹⁰¹¹. La figure de Nunzio est un peu comme ces marins au ventre vide d'un conte sicilien qui se racontent les uns aux autres de fantastiques récits imaginaires de bombance, pour tromper leur faim et se nourrir de mots, à défaut de victuailles. « C'est vrai, vous avez raison, compère... J'ai

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 48.

¹⁰¹⁰ « Se ci fai caso, il primo dialogo di *Nunzio* è in realtà una preghiera : “Cori di Gesù, ti pregu”. L'inizio di *Pali* cos'è ? E' il bisogno di un miracolo : far diventare la merda mare, chi può realizzare questo sogno se non il teatro ? » Spiro Scimone, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli », cit., p. 149.

¹⁰¹¹ Francesco Sframeli, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli », cit., p. 149.

menti... Mais que voulez-vous... C'est celui qui n'a plus que ses doigts à manger qui rêve de festin... Et moi je rêve, je rêve tout le temps... »¹⁰¹².

2. La langue théâtrale de Spiro Scimone

Peut-être est-ce donc dans cette perspective qui considère la valeur de la parole en creux, dans les lignes de force qui la sous-tendent, dans ce qu'elle ne dit pas explicitement, qu'il faut examiner l'exploitation de la composante dialectale chez Scimone. Il faut donc chercher à comprendre comment la matrice dialectale est utilisée dans les deux premières pièces de la compagnie, *Nunzio* et *Bar*.

2.1. La langue dialectale comme langue de l'intime

2.1.1. Un tournant dans la création théâtrale

La première observation possible est que la langue dialectale marquerait les pièces de « l'amitié mélancolique », tandis que l'usage de l'italien s'affirme dans des pièces où les rapports humains sont plus impitoyables. À cet égard, *La festa* constitue bel et bien un tournant : la cellule familiale se révèle comme structure aliénante, étouffante où les personnages ne parviennent à créer de rapports entre eux que par des dialogues domestiques d'où sourd une certaine agressivité, où la complicité a disparu : il ne reste plus qu'une violence de paroles assénées comme autant de provocations à l'autre pour pouvoir exister. C'est ce que remarque Tomasello :

La visceralità umorosa delle prime due pièces non si stempera, piuttosto si perfeziona nell'algore feroce delle successive tappe drammaturgiche. Col tempo si è fatto più aspro e tagliente il sorriso di Scimone, più freddamente nevrotiche le movenze sapienti di Sframeli, più acuminata la penetrazione dello spessore della società, sicché i ritratti divengono privi di troppo indulgenti aloni di malinconia e assumono contorni netti, tragiche deformazioni. Un interno familiare spaventoso e isterico, nella sua asciutta geometria, in cui il passaggio all'uso dell'italiano denuncia, ancor più, l'acquisizione di un timbro esasperatamente feroce.¹⁰¹³

On observe également, à partir de *la Festa*, que la création des corps des personnages commence à subir une évolution. De fait, on assiste à une sorte de rigidification des poses

¹⁰¹² Marie Féraud, *Des festins imaginaires*, in *Djofa le simple et autres contes de Sicile*, Paris, Hachette, 1995, p. 17. La préface de ce livre est écrite par Leonardo Sciascia.

¹⁰¹³ Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 71.

dans des attitudes de plus en plus antinaturalistes. L'esthétique chorégraphique et gestuelle continue d'être fondée sur le minimalisme, mais les corps sont de plus en plus marqués. Ainsi, Spiro Scimone compose le personnage de La Madre par des mains croisées sur le bas-ventre, par-dessus le tablier, avec la tête légèrement penchée de côté ; il ne quitte presque jamais cette posture. Sframeli, lui, compose le personnage de Il Padre penché en arrière, le ventre proéminent (à l'image du Padre de *Giù*, d'ailleurs), tandis que Il Figlio est la plupart du temps accroupi. Par la suite, cette tendance ne fait que s'accroître : dans *Il cortile*, Peppe est réduit à la position assise, Uno à celle couchée. X, dans *La busta*, se déplace à quatre pattes. Cette évolution des corps s'accompagne aussi d'une évolution du décor qui, tout en restant concret et praticable, commence lui aussi à devenir de moins en moins réaliste. Dans la mise en scène de *La festa* (réalisée par Gianfelice Imparato), les objets deviennent excessifs (le chapeau rouge excentrique de La Madre) ou même « métaphoriques »¹⁰¹⁴ : le gâteau de l'anniversaire de mariage est une boîte en plastique avec une bougie à l'intérieur (tandis que dans *Nunzio*, la cafetière moka était bien réelle). L'enveloppe que tient à la main Un Signore dans *La busta* est énorme, de même que la cuvette des toilettes de *Giù*. Sans pour autant devenir abstraite ou conceptuelle, la scène des pièces en italien tend à s'équiper d'éléments hautement expressifs qui induisent d'entrée une sensation de malaise, d'anormalité par rapport au quotidien représenté ; un quotidien qui a donc en lui les germes de la menace dont les intérieurs de *Nunzio* et de *Bar* réussissaient encore à se prémunir.

On peut donc formuler l'hypothèse qu'à partir de *La festa*, le théâtre de la compagnie connaît un tournant dans les problématiques qui l'animent et que le changement de langue, l'abandon du dialecte théâtral pour l'italien, est un effet direct de ce durcissement des situations et des relations mises en scène. Il y a de fait une dimension que l'on pourrait qualifier d'affective dans l'usage initial de modules dialectaux qui caractérise *Nunzio* et *Bar*. Les deux pièces sont parcourues par une violence toutefois tempérée par un lien solide entre personnages qui passe par le partage du même code linguistique. Les montées soudaines de colère entre Nunzio et Pino, même lorsqu'elles les font en arriver aux mains, sont empreintes d'une impatience plus franche que les reproches constants de La Madre dans *La festa*, ou que les amabilités voilées de menaces que prodigue Il Segretario dans *La busta*. On trouve dans la

¹⁰¹⁴ Un objet est employé métaphoriquement lorsqu'il est utilisé dans une fonction qui n'est pas la sienne.

syntaxe de matrice dialectale simple de *Nunzio* une essentialité brute, l'expression de personnalités simples, au langage encore préservé d'une certaine forme de corruption.

2.1.2. Le discours indirect libre en italien : invasion des mots d'ordre

En effet, on peut remarquer que l'abandon du dialecte théâtral correspond à l'utilisation d'un italien certes régional, mais surtout à la multiplication des discours indirects libres¹⁰¹⁵ : le discours que tient le personnage n'est pas purement le sien, il s'avère contaminé par un discours autre, assimilé et reproduit de façon inconsciente, comme s'il s'exprimait par citations. Le monde extérieur duquel se protégeaient les personnages des deux premières pièces a opéré une invasion qui se déploie jusqu'au langage. Dans *La festa*, La Madre reproduit à plusieurs reprises des schémas de pensée qu'elle a intégrés par la lecture du journal, dont elle reproduit le langage.

LA MADRE Perché non metti il pepe rosso. Sai che il pepe rosso fa bene al cuore e alla circolazione ? Mangiando il pepe rosso si cammina meglio. L'ho letto sul giornale. [...]

IL PADRE Prendi il pepe.

LA MADRE Quello rosso ?

IL PADRE No. Nero.

LA MADRE Ti prendo quello rosso.

IL PADRE Voglio quello nero

LA MADRE Il pepe nero fa male. Quello rosso, fa bene. Fa bene al cuore. Vuoi il pepe rosso ?

IL PADRE No.

LA MADRE Metti un po' di pepe rosso. Fa bene alla circolazione. L'ho letto sul giornale.

IL PADRE Non lo voglio il pepe rosso.

LA MADRE [...] Se continui a mangiare fuori, fai la fine di tuo padre. (*Pausa*) Tuo padre, ha il fegato rovinato. Lui non lo sa, ma io l'ho capito. È troppo rosso in faccia. Chi è troppo rosso in faccia ha il fegato rovinato. L'ho letto sul giornale.

GIANNI Non leggere troppo il giornale. È pericoloso leggere troppo il giornale.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁵ Tels que l'entend Gilles Deleuze, qui définit le discours indirect libre comme des « agencements collectifs » dans l'énonciation, signe qu'il n'y a pas de subjectivation de l'énonciation, que plusieurs voix sont présentes dans une voix. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », cit., p. 101.

¹⁰¹⁶ Spiro Scimone, *La festa*, cit., respectivement p. 81, 85, 82. Le texte de la captation est, à quelques mots près, identique. Spiro Scimone, *La festa* [DVD inédit], cit.

Les sentences assénées par les tournures impersonnelles (« fa bene a » ; « Chi è... ha... ») émettent des jugements sans appel, parfois dangereusement binaires (« Il pepe nero fa male ; quello rosso fa bene »). La Madre-Scimone prononce cette réplique d'un ton précipité, comme une poésie apprise par cœur et Il Padre-Sframeli lui répond tout aussi rapidement, comme si le discours avait déjà été tenu bien d'autres fois. La Madre essaie de s'appuyer sur l'autorité de ce qui a été publié et de ce qu'elle a lu pour acquérir une domination sur son mari et son fils, dans une énième tentative de s'affirmer à leurs yeux. Scimone cerne très bien ce faux savoir que pensent avoir acquis les lecteurs d'ouvrages ou d'articles de vulgarisation scientifique et qui se change en admonitions plus ou moins autoritaires. La remarque finale de Gianni tente donc de mettre un terme à l'énonciation drastique de ces assertions en reprenant de façon détournée le même type de phrase assertive, cette fois infinitive : « È pericoloso leggere troppo il giornale ». Cette critique implicite de la presse se répète par ailleurs dans *Il cortile*, où pour passer le temps, Tano lit à Peppe un article où il est question des familles qui tentent de se séparer de leurs personnes âgées par tous les moyens : « PEPPE Non c'era un'altra cosa da leggere ?! / TANO Non è passato il tempo ? / PEPPE Male. È passato male !... »¹⁰¹⁷.

Le discours indirect libre dans son acception de mot d'ordre est encore plus flagrant dans *La busta*, où c'est le langage administratif qui est reproduit. En témoignent une série de répétitions, au début de la pièce principalement, sous forme d'ordres exprimés à l'impératif : « S'informi », « parli con il suo segretario ». De même les questions inquisitrices auxquelles est constamment soumis Un Signore reproduisent le langage du contrôle d'identité, jusqu'au non-sens : « È la sua, questa faccia ? »¹⁰¹⁸, demande Il Segretario à Un Signore. Par ailleurs, cette déclinaison autour de la « faccia » revient dans d'autres pièces : dans *Il cortile*, Uno, lorsqu'il se présente, déclare : « Non potete più vedere la mia faccia !... Ormai l'ho persa la mia faccia ! »¹⁰¹⁹. Le visage est par essence la manifestation de la personnalité, de plus en plus incertaine au fil des pièces (en témoignent les noms génériques des personnages) : ainsi, le visage de La Bruciata, dans *Pali*, a été brûlé et dans *Giù*, le visage du sacristain détermine la façon dont il est (mal)traité :

FIGLIO E il viso ? Come ce l'ha il viso ?
DON CARLO Il viso non ce l'ha male !

¹⁰¹⁷ Spiro Scimone, *Il cortile*, cit., p. 21.

¹⁰¹⁸ Spiro Scimone, *La busta*, cit., p. 15.

¹⁰¹⁹ Spiro Scimone, *Il cortile*, cit., p. 22.

PAPÀ Assomiglia a qualcuno ?

DON CARLO A qualcuno assomiglia !... Dipende, però, dai giorni. (*Pausa*) Certi giorni, assomiglia a uno di quelli che tutti salutano... A uno di quelli che contano molto...

FIGLIO E gli altri giorni ?

DON CARLO Gli altri giorni, assomiglia a uno di quelli che non contano un cazzo ! (*Pausa*) E nei giorni che non conta un cazzo non lo saluta nessuno ! Nei giorni che non conta un cazzo lo trattano tutti male ! (*Pausa*) Anche alcuni fedeli lo trattano male ! (*Pausa*) [...]¹⁰²⁰.

L'aliénation des personnages est donc une tendance qui envahit de plus en plus les pièces de la compagnie et même le langage finit par ne plus appartenir à ces personnages. Le discours indirect libre est ici synonyme de mots d'ordre. L'usage de la langue italienne dans la composition du texte semble se prêter particulièrement bien à la reproduction de discours provenant d'une société elle aussi « en italien ». Le choix de Scimone d'utiliser ainsi la langue nationale plutôt que celle dialectale peut donc révéler une plus grande attention pour la pénétration d'un environnement social envahissant et peu bienveillant dans les rapports interindividuels.

2.1.3. La langue des pièces de matrice dialectale comme langue de résistance

Dans *Nunzio*, la parole des personnages est encore en partie préservée de ce phénomène, même si certains épisodes révèlent dans la bouche de Nunzio un discours indirect libre patent. Ainsi, la prière de Nunzio qui ouvre la pièce :

NUNZIO (*rivolgendosi all'immagine del Cuore di Gesù*) Cori di Gesù, ti pregu. Fammi passari 'sta tussi, sùbbutu sùbbutu. (*Tossisce di nuovo*) Puru dumani se ti vieni mègghiu... Ma ti pregu, fammilla passari. (*Si fa il segno della croce*) Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Il Signore sia con voi. E con il tuo Spirito. Preghiamo. Signore pietà. Signore pietà. Cristo pietà. Cristo pietà. Signore pietà. Signore pietà. Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Amen¹⁰²¹.

On distingue une première partie de la prière contenant le vœu de Nunzio formulé en dialecte théâtral, puis la fin de la prière nettement plus liturgique (peut-être Nunzio récite-t-il au hasard un fragment de messe entendue), dite en italien. Cette deuxième partie du discours, plus impersonnelle et qui ne lui appartient donc pas à l'origine, est formulée dans une langue

¹⁰²⁰ Spiro Scimone, *Giù*, cit., p. 10.

¹⁰²¹ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 15.

qui ne lui est pas proche, tandis que le vœu intime, le souhait venant du cœur est exprimé en langue dialectale. La dimension affective de la matrice dialectale est ici mise en évidence.

On distingue une autre occurrence de discours indirect libre. Voyant Nunzio absorber ses pilules après une quinte de toux, Pino suspicieux demande d'où elles proviennent.

NUNZIO M'i desi u me' principali, p'a tussi. Mi ll'a pigghiari quannu mi veni 'a tussi, così mi passa.

PINO Quantu ti nn'i pigghiasti ?

NUNZIO Non fannu mali ! U me' principali m'i desi.

PINO U capia chi t'i desi u to' principali ! Ma u to' principali non è medicu !

NUNZIO Ma iddu u sapi da che cosa dipendi 'sta tussi ! Tanti so' operai hanno avuto u stissu problema. Dipendi da 'na sostanza chi durante u travàgghiu nui respiramu. Ma sulu dopo tanti anni provoca 'sta tussi, chi cu' 'sti pilluli passa. Sunnu miracolosi. Custunu assai ! Ma u principali a mmia mi voli bbeni e mi nn'i desi deci scatoletti gratis¹⁰²².

Le discours de Nunzio est ici grammaticalement plus complexe que d'habitude : on relève deux subordonnées relatives introduites par « chi » et l'antéposition de deux compléments circonstanciels. Nunzio semble restituer une explication qu'il a entendue sur son cas, d'ailleurs aussitôt minimisé par l'hyperbate « chi cu' 'sti pilluli passa ». On peut imaginer derrière ce discours la voix du « principali » qui tente de rassurer ses ouvriers et les fournit en médicaments approximatifs en espérant qu'ils ne se retournent pas vers la médecine du travail. De la même façon, l'affirmation « sunnu miracolosi. Custunu assai » semble provenir d'un discours promotionnel plus que d'une véritable déduction personnelle.

Le dialecte théâtral qu'utilisent Nunzio et Pino, Petru et Nino pour se parler possède en revanche une valeur intime forte : c'est la langue de marginaux à l'écart du monde, pris dans leurs rêves et dans un univers d'où ils ne peuvent sortir ; mais c'est surtout la langue de rapports où une certaine humanité persiste – pour peu de temps encore. Le monologue de Pino sur son enfance, où il évoque la figure paternelle, n'aurait jamais pu être dit en italien : la confiance de ce personnage taciturne et secret devait se faire dans une langue intime. C'est le même rapport à la langue que l'on retrouve chez *Les Émigrés* de Mrožek, où l'on constate la même intimité têtue dans le rapport :

AA. – Pourquoi tu n'apprends pas leur langue ? (*XX continue de tousser, mais cette fois délibérément, pour gagner du temps*) Je te demande pourquoi tu n'apprends pas leur langue ?

XX. – Quelle langue ?

¹⁰²² Ibid., p. 20.

AA. – Leur langue étrangère !
 XX. – (*Il sort les mains de ses poches et les regarde : elles tremblent encore*)
 Ça va me passer bientôt.
 (*Il remet les mains dans ses poches*)
 AA. – Tu me réponds, ou quoi ?
 XX. – Tu veux dire, pourquoi je cause pas comme eux ?
 AA. – Ne m'énerve pas. Tu sais très bien ce que je te demande. Dans ce pays, tu es un illettré... Pire, un sourd-muet. Quand cesseras-tu d'être un invalide ?
 XX. – Moi, j'veux pas causer leur langue...
 AA. – Pourquoi ? Tu vis ici, dans ce pays. Tu manges, tu bois, tu marches dans les rues comme les gens d'ici. Alors, pourquoi tu ne veux pas parler comme eux ? Tu pourrais trouver un meilleur travail...
 XX. – Ce ne sont pas des gens...
 AA. – Non ?
 XX. – Non. Ils sont pas humains. Ici, y'a pas de gens.
 AA. – Et où il y en a, d'après toi ?
 XX. – Chez nous.
 AA. – Ah, oui...¹⁰²³

Les « gens » auxquels est confronté Un Signore dans *La busta* parlent italien et font montre d'une certaine courtoisie de façade, pour finalement révéler leur bestialité. De même les personnages de *La festa*, pourtant inclus dans la cellule la plus intime qui soit, celle de la famille, ont des rapports qui se posent sur la défensive et l'agression, où toute rationalisation se révèle impossible. Les personnages de *Bar* et de *Nunzio* sont donc en quelque sorte des émigrés linguistiques, vivant dans un environnement qui ne se mélange pas à celui du quotidien « en italien », une bulle linguistique qui permet encore l'ouverture de l'âme, la formulation des désirs et des espoirs. La condition des personnages successifs s'inscrit au contraire dans une thématique de l'errance, qui affleure déjà dans *Nunzio* à travers les pérégrinations de Pino et l'exclusion du monde de Nunzio. Une affection perdue entre Peppe et Tano dans *Il cortile*, mais la tonalité de la pièce est beaucoup plus sombre et la condition humaine est rabaissée de façon drastique à travers la figure de Uno, sorte de loque humaine demandant aide et charité après qu'il a subi, lui et sa famille, toutes sortes de vexations. Quelque chose semble s'être brisé et le couple Peppe-Tano n'est pas superposable à celui de Nunzio-Pino, ou Nino-Petru, dont le lien affectif semblait faire barrage aux atteintes de l'extérieur. Dans *Il cortile*, l'extérieur semble vouloir engloutir les personnages, qui vivent envahis par les déchets, un extérieur qui a déjà absorbé Uno dans une incertitude précaire

¹⁰²³ Sławomir Mrożek, *Les Émigrés*, cit., p. 221.

redoutable, ainsi que la figure seulement évoquée du « povero cristo di Ugo » dans *Giù*, qui a fini sous un pont avec femme et enfants, condamné à chanter sans public pour avoir refusé de se produire dans les *cessi*, en dépit des propositions alléchantes qui lui ont été faites.

La conversation qui est faite en dialecte théâtral dans les deux premières pièces de la compagnie n'est pas synonyme d'aliénation. Ce n'est plus la relation qui crée la parole, mais au contraire, c'est à l'intérieur du flux de paroles dialectales, connues, que se construisent les mises en présence des deux entités. Celles-ci sont prises dans un continuum linguistique qui les dépasse et qui ne définit pas d'individualité mais des figures. Nunzio, Pino, Petru et Nino sont ces figures de *vinti* verghiens qui passent, pris dans une temporalité qui les dépasse. Le dialecte théâtral qu'ils emploient est une langue anhistorique, dans laquelle ils se calent et où le signifié n'a plus grande importance. La langue dialectale constitue le lien primordial entre ces figures qui dilatent le temps pour retarder l'issue fatale, mais banale : les conversations de matrice dialectale sont autant de tentatives de s'extraire de cette condition, elles sont des appels vers un dehors de partage, de jeu, d'imagination qui n'est plus envisageable ensuite avec la langue italienne. Les figures dialectales des deux premières pièces se trouvent au-delà de l'individuation, tandis que les personnages successifs sont en-deça, ils subissent un manque ontologique. Pino et Nunzio, Petru et Nino au contraire, même dans leur misère respective, connaissent une forme de plénitude que confère le partage d'une langue qui, en creux, même dans l'évocation de sujets très quotidiens, de besoins simples, est capable de véhiculer des affects que ne véhiculent plus l'italien théâtral des pièces successives.

PINO (*pausa. Pino osserva attentamente Nunzio.*) Ma tu piddaveru si convintu chi jo sugnu un bravu cristianu ?

NUNZIO Ti giuru ! Quantu vogghiu beni 'a Madonna !

PINO Ma comu u capisti... Jo mai parrai veramenti cu' ttia ?

NUNZIO Mica c'è bisognu di parrari cu' mia. Vidi, jo sugnu comi l'animali... L'animali chi fannu parrunu chi cristiani ? No ! Però 'i capiscìunu u stissu. Attravessu l'odori, l'istintu. Senza bisognu di diri 'na parola. Pi chistu non si sbagghiunu mai.

PINO Tu 'sta vota ti sbagghiasti !

NUNZIO No Pino, mancu 'sta vota mi sbagghiai !... Mancu 'sta vota [...] ¹⁰²⁴.

Le dialecte théâtral dans les deux premières pièces est donc pris dans un usage mineur, car il devient langue des exclus, de ceux qui résistent encore – au vide des relations humaines, à la langue des mots d'ordres, à la mort. Les variables de cette langue sont constamment

¹⁰²⁴ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 30.

mises en situation de variation continue car le dialecte théâtral permet cette légèreté où les paroles semblent échapper sans cesse à la fixité. La langue italienne des pièces successives, en reproduisant la langue majeure du pouvoir, en adoptant ses modules, est une langue dont les variables sont traitées comme des constantes. Une rigidification est à l'œuvre dans ces pièces et les personnages qui résistent encore n'ont d'autre choix que d'utiliser ces mêmes syntagmes de pouvoir et de se mouvoir péniblement dans des échanges où la répétition des mêmes modules montre l'obsession d'une réalité qui se répète implacablement. Le langage répétitif des personnages de *Pali* et de *Giù*, où les échanges sont construits sur une reprise systématique de la phrase précédente, sont la tentative de mettre en variation continue le langage figé d'une réalité oppressante, mais la légèreté fondamentale des deux premières pièces en langue dialectale n'est plus présente.

Ces éléments d'explication sont donc proposables pour expliquer le passage (définitif ?) de Scimone à la langue italienne après s'être appuyé sur le dialecte dans les deux premières pièces du répertoire de la compagnie : l'hypothèse est faite d'une contamination toujours plus grande par un extérieur étranger, aliénant, qui détruit la franchise des rapports jusqu'à pirater les modules linguistiques utilisés pour établir les rapports entre personnages.

2.2. « Inventarsi una lingua teatrale »

2.2.1. L'étrangeté d'une langue théâtrale

Dans le travail de la compagnie, le choix de l'écriture en langue italienne et de l'écriture puisant dans la langue dialectale se pose de façon claire comme la capacité qu'a la matière traitée d'imposer sa propre langue :

Perché da Bar a La festa, si è realizzato questo passaggio dal dialetto, da una lingua dialettale diremmo meglio, all'italiano ?

Sframeli Per curiosità. Se tu traduci *Bar* in italiano, ha una musicalità in quello che ha trovato lui [Spiro Scimone], grazie al metronomo. C'è una melodia, perché è una lingua teatrale. Il problema è tutto lì, nella teatralità di una lingua (dialetto o italiano, poco importa). Ciò che è imprescindibile è il riferimento ad un testo forte¹⁰²⁵.

Si le choix de la langue n'est jamais anodin dans la création théâtrale (quoiqu'en dise Sframeli), toutefois on perçoit ici le travail de recréation à l'œuvre dans l'emploi de cette

¹⁰²⁵ Francesco Sframeli, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli », cit., p. 147.

langue, qui n'est jamais un emprunt à la langue parlée de la rue, mais qui est toujours réinventée dans le sens d'une efficacité théâtrale. La langue doit acquérir, à la fois sous la plume de l'auteur mais aussi à travers le corps de l'acteur, une dimension théâtrale intrinsèque.

L'uso della lingua nel teatro italiano è sempre stato uno dei temi più discussi durante gli incontri di drammaturgia contemporanea.

Questo particolare interesse nasce dalla natura del nostro paese, ricco di dialetti, che hanno sempre creato una drammaturgia di forte intensità, di grande verità e soprattutto di straordinaria musicalità. Scrivere in dialetto però non è facile.

Come non è facile scrivere in italiano o in qualsiasi altra lingua. Scrivere di teatro è difficile e diventa impossibile se non si conosce la lingua più importante che è quella teatrale. La lingua teatrale non appartiene solo all'autore che la inventa, appartiene anche all'attore che le dà corpo, trasmettendola allo spettatore che sta ad ascoltarla. La relazione tra autore, attore, spettatore è per me il teatro. Tre elementi in stretto rapporto con loro, che comunicano¹⁰²⁶.

Scimone réfute donc l'idée peut-être trop évidente selon laquelle écrire dans son dialecte maternel serait plus facile qu'écrire en italien, ou encore que le dialecte sicilien est par essence une langue théâtrale, pour au contraire insister sur l'importance de créer de toute pièce une langue adaptée à la scène, quel que soit l'idiome d'origine. Cette idée de création, de re-création d'une langue semble donc fondamentale dans le processus artistique de la compagnie. De fait, Scimone n'évoque presque jamais le caractère autobiographique et donc affectif de l'usage de la langue dialectale, reconnaissant tout au plus qu'il s'agit pour lui – pour eux – de la « lingua delle origini, dell'infanzia »¹⁰²⁷. Mais c'est bien cette idée d'unicité de la langue théâtrale qui prévaut, se déclinant ensuite en plusieurs idiomes : partir de soi-même pour créer un langage, en utilisant toutes les langues du monde si nécessaire¹⁰²⁸. « Ho scritto anche in italiano non per uscire dal cliché ma per dimostrare che esiste solo una lingua in teatro che è quella che unisce autore, attore e spettatore, che poi è una lingua che si scrive anche col corpo. Ecco perché la tecnologia non potrà mai sostituire il teatro »¹⁰²⁹.

¹⁰²⁶ Spiro Scimone, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », cit., p. 53.

¹⁰²⁷ Spiro Scimone, rencontre à l'Université de Strasbourg, cit.

¹⁰²⁸ Ibid.

¹⁰²⁹ Spiro Scimone, in Vincenzo Bonaventura, « Il messinese è una lingua » [en ligne], in *La galleria. Periodico gratuito di Arte e di Cultura*, novembre 2005, n.5, p. 1, sur le site de l'Università di Messina, disponible sur http://ww2.unime.it/mynews/laGalleria/n_5.pdf (consulté le 18/11/2012).

Toutefois, il semble difficile de se satisfaire de cette réponse, qui correspond sans doute à la pratique d'auteur et d'acteur de la compagnie, mais qui passe sous silence la distinction qui existe de fait entre un dialecte aussi fort que le dialecte sicilien de Messine – la Sicile fait partie des cinq régions autonomes dont les minorités linguistiques doivent être protégées – et la langue italienne. La réponse de Sframeli à la question de Tomasello citée précédemment avait contourné le problème en cantonnant le passage de l'écriture puisant dans la langue dialectale à l'écriture en italien à une affaire de « curiosité ». Il ne faut toutefois pas oublier à ce propos que les deux acteurs à leurs débuts avaient traduit et joué Beckett en dialecte théâtral, et non en italien.

Scimone Ti dico che qualunque sia la fonte, è importante il passaggio attraverso una consapevolezza linguistica e, quindi, attraverso la traduzione. Anche come esercizio è importante tradurre. Quando io ho tradotto Beckett in messinese, tramite la traduzione di Carlo Fruttero, qualcosa è scattato in me. Certo veniamo dal teatro popolare e Beckett, come ho scoperto traducendolo, è popolare¹⁰³⁰.

On peut penser que c'est le travail sur le texte, de traduction et probablement de mise en scène qui le rendent populaire. Le dialecte théâtral a donc opéré une translation de nature du texte. Il porte en lui une charge que n'a pas la langue nationale.

Mais il y a de toute façon une certaine « étrangeté » que l'auteur et l'acteur se doivent d'appliquer à la langue qu'ils emploient. Scimone partage ce qu'il appelle la « consapevolezza linguistica » avec Beckett. Beckett a simultanément écrit en anglais et en français, une langue qui n'était pas la sienne. Il y a en quelque sorte une nécessité de composer dans une langue autre, dans laquelle les modules ne sont pas prédéterminés, de rester en lutte avec la langue de composition : l'étrangeté est ce qui crée la condition d'ouverture de cette langue, sa capacité à s'ouvrir aux suggestions de la création. La « consapevolezza linguistica » passe donc par cette confrontation avec les filtres qu'applique un système linguistique à la pensée et par l'exercice de désamorçage de ces filtres grâce à un travail de refondation de la langue. Il s'agit de passer d'une langue à l'autre, de convertir le langage à la scène, au corps des acteurs : traduire le langage pour à la fois le faire sien et pour le rendre différent par rapport à la langue usuelle de tous les jours. Cette opération chez Scimone est effectuée quelle que soit la langue choisie, dialectale ou nationale. On comprend

¹⁰³⁰ Spiro Scimone « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli », cit., p. 146.

alors que l'écriture de matrice dialectale n'est pas un automatisme ou une solution de facilité, mais bien la résultante d'un choix de traduction : celui d'inventer une langue théâtrale en dialecte dans laquelle s'expriment les personnages de *Nunzio* et de *Bar*, c'est-à-dire convertir des idées, des projections en une langue qui puisse les exprimer de la façon la plus fidèle possible. La langue du théâtre, même lorsqu'elle semble être une langue quotidienne comme celle de *La festa*, est donc toujours une langue étrangère, à l'auteur lui-même, aux acteurs aussi, et tous doivent écrire ou prononcer ces mots comme si c'était la première fois, l'esprit ouvert à toutes les possibilités et potentialités que recèle cette langue neuve. Et de fait, un terme revient souvent dans les propos de Scimone : « l'ascolto ». L'écoute présuppose la relation qui s'établit précisément entre spectateur, texte et acteur. Pour Scimone, une langue ne peut être établie que si elle est parcourue par un dynamisme qui la confronte constamment aux spectateurs. Enfin, le corps prend une part importante dans l'invention de cette langue théâtrale, et ce corps n'a pas les mêmes comportements dans les pièces en dialecte théâtral et dans les pièces en italien. Dans les pièces en italien, le corps des personnages tend à se rigidifier, à devenir de plus en plus en une marionnette dans un décor étrange, à prendre des positions excessives, grotesques. Dans les pièces en dialecte théâtral en revanche, on note une langue dialectale de ce corps : les silences, les regards, les gestes proviennent d'une culture dialectale qui s'exprime dans les mises en rapport des personnages. Scimone déclare :

La scelta del dialetto muove dall'esigenza di dare più corposità e colore al linguaggio delle due figure rendendole al contempo più umane. Il dialetto messinese, così suggestivo, dolente, a tratti struggente come una litania, serve a conferire alle parole una loro fisicità, a tradurle in gesti, stati d'animo precisi. [...] La lingua che adopero solo apparentemente è naturale. Infatti svolgo un lavoro sul dialetto basato sul ritmo e la musicalità di questo idioma. L'atmosfera cupa e opprimente di *Nunzio*, per esempio, veniva completamente restituita dal dialetto messinese, che mi dava un suono simile alle percussioni. I due personaggi, per essere reali, avere più colore e forza, dovevano necessariamente parlare in siciliano : un'eventuale traduzione non avrebbe avuto senso¹⁰³¹.

¹⁰³¹ Spiro Scimone, in Silvana Matarazzo, « La funzione del dialetto nella drammaturgia contemporanea » [en ligne], sur le site de la *Direzione generale Spettacolo dal Vivo (Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo)*, dossier d'*Etinforma. Mensile d'informazione dello spettacolo*, 1998, n.3, p. 12-16, disponible sur http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.spettacolodalvivo.beniculturali.it%2Findex.php%2Fetinformativa%2Fdoc_download%2F425-1998-magazine-003&ei=iKX5U7CVJeLiywOTmICIBQ&usq=AFQjCNEBMkZ7IWdYspUvcMREJAjTzRMcw&sig2=I3-PcZ0YxSy9iYUs9pUI1Q&bvm=bv.73612305,d.bGQ (consulté le 18/11/2011).

2.2.2. Caractéristiques formelles de la langue employée

L'artificialité caractérise donc toute langue théâtrale : c'est une langue inventée pour dire le réel, une fiction linguistique créée par laquelle s'expriment les personnages. La notion de pureté linguistique est donc à exclure définitivement et avec elle l'idée d'une esthétique réaliste pour les pièces en dialecte théâtral¹⁰³². La langue de matrice sicilienne de Messine ici mise en scène est nettement moins serrée que le dialecte effectivement parlé à Messine¹⁰³³, même si le recours à la langue italienne est évité – on ne constate pas de phénomène de *code switching* ou de *code mixing*¹⁰³⁴ chez Scimone. Il faudrait davantage parler de dialecte atténué, dont les traits marquants sont davantage morphologiques, syntaxiques et phonétiques que lexicaux : ils frappent l'oreille tout en préservant une langue à peu près compréhensible aux non siciliens (et en ce sens, la diction claire des acteurs y contribue beaucoup). Voici quelques-unes des caractéristiques reconnaissables :

- la fermeture des voyelles finales /e/ et /o/ en /i/ et /u/¹⁰³⁵ : « u magazzinieri » ; « Jo è da tantu tempu chi ci pensu » ;
- l'assimilation du /r/ suivi d'une consonne¹⁰³⁶ : « mottu » pour « morto » ; « jonnu » pour « giorno » ; le groupe consonnantique *gl* devient *ggh* : « pigghiari »¹⁰³⁷ ;
- l'évolution de /ll/ en /dd/¹⁰³⁸ : « beddu » pour « bello » ;
- la prononciation cacuminale du groupe /tr/ ou /dr/¹⁰³⁹ : « l'autri », « travagghiu » ;
- l'aphérèse des déterminants, prépositions et pronoms : « u sai 'na cosa ? », « Puru 'i notti m'a sugnai » ;

¹⁰³² Ettore Capriolo parle de « linguaggio che evita tutte le trappole del naturalismo ». Ettore Capriolo, « Introduzione ai testi », in Spiro Scimone, *Teatro*, cit., p. 7.

¹⁰³³ *Nunzio* est « scritto in una lingua che si direbbe simultaneamente immediata e antica per la facile scorrevolezza di frasi che sembrano scolpite nel tempo [...] ». Franco Quadri, « Nunzio », in Spiro Scimone, *Teatro*, cit., p. 91.

¹⁰³⁴ Le *code-switching* est le changement de langue à l'intérieur d'une même phrase tandis que le *code-mixing* est le changement de langue à l'intérieur d'un même discours (et non d'une même phrase). Donato Cerbasi, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano*, cit., p. 19.

¹⁰³⁵ Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 10 et suivantes.

¹⁰³⁶ « L'assimilazione di *r* è molto frequente nel dialetto siciliano [...] queste assimilazioni sono particolarmente frequenti nella zona nord-orientale dell'isola ». Ibid., p. 339.

¹⁰³⁷ Ibid., p. 353-354.

¹⁰³⁸ Ibid., p. 328.

¹⁰³⁹ « Nella parte estrema meridionale, d'Italia, *tr* ha generalmente una pronuncia cacuminale : cfr. siciliano *matrì*, *patrì* [...] ». Ibid., p. 371.

- l'usage du *passato remoto* pour exprimer le passé : « E cu' t'u **dissi** ? », « non **truvai** 'a pinna ».

En ce qui concerne le système verbal, certains verbes sicilianisés observent un changement d'accentuation : « dòmmiri », « mòriri », « tèniri »¹⁰⁴⁰.

Du point de vue lexical, peu de mots ou expressions relèvent d'un vocabulaire strictement sicilien. Citons le cas de l'expression « a unni » (« dove ») dont la signification est toutefois aisée à comprendre grâce au contexte :

NUNZIO Poi mi potti puru 'nta ddu postu ?
PINO A unni ?
NUNZIO N'ta ddu postu a unni c'è ddu viali longu... alberatu.¹⁰⁴¹

Dans *Bar*, il est question de chasse aux « bratti »¹⁰⁴², c'est-à-dire aux cafards. Dans le texte publié, aucune indication n'est donnée sur ce terme spécifiquement dialectal. Mais dans l'enregistrement vidéo, l'acteur ajoute rapidement après le terme « bratta » le mot « scarafaggio », pour éclairer le spectateur.

Le parti pris dialectal ne se manifeste donc pas tant au niveau du lexique que de la prononciation et de la syntaxe. Parmi les phénomènes remarquables, on trouve évidemment :

- la postposition du verbe en fin de phrase : « 'Na gran testa 'i minchia **era** ! » ; « Un'ura, un'ura **dummemmu** » ;

- l'expression de l'obligation, par l'utilisation du verbe « avere » suivi du verbe à l'infinitif : « Tu **a pigghiari** aria ! » (où « a » serait en réalité « hai a » : « Tu hai a pigliare aria »¹⁰⁴³), « Tu non **a parrari** c'u Signori ! » ; « Jo **a respirari** u mari ! ».

De la même façon, les spectacles en italien ne se départissent pas d'une certaine oralité sicilienne : là encore, il n'y a pas d'interférence lexicale ou morphologique avec la matrice dialectale mais il s'agit d'un italien régional dans le sens où il est marqué par des influences

¹⁰⁴⁰ Ibid., p. 442.

¹⁰⁴¹ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 21.

¹⁰⁴² Spiro Scimone, *Bar*, cit., p. 50.

¹⁰⁴³ « Anche *avere* vien costruito con *a*, nel significato di “dovere”, cfr. *come ho a fare ?*, *dove ho a andare ?*, *si ha a deplorare*, *ho a dire una cosa*. [...] La costruzione toscana *ho a fare* si ritrova anche in molte aree meridionali, cfr. il siciliano *ch'avia a fari*, *amu a jiri*, calabrese *stu fattu appi a succèdiri* “dovette succedere”, napoletano *appe a morire*. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1969, p. 93 et 95.

clairement méridionales, notamment au niveau de l'accentuation mais aussi au niveau de la syntaxe¹⁰⁴⁴. On note ainsi :

- la postposition du verbe, dont Tomasello a déjà relevé plusieurs occurrences dans *Il cortile* et *La busta* : « Neanche una goccia **mi facevo** addosso » ; « a mia moglie **l'hanno detto** » ; « sempre **ruttiamo** »¹⁰⁴⁵ ;
- la postposition du sujet¹⁰⁴⁶ : « Era generosa **quella della latteria** » ; « Lo so io quello che era **quella della latteria** » ; « Puzzeranno sempre **i bicchieri** senza detersivo » ; « Fa digerire **l'acqua con le bolle** » ; « Non conta più niente **il mio nome** »¹⁰⁴⁷.

Ces phénomènes de compromission entre langue dialectale et langue nationale sont par ailleurs intéressants au regard de l'histoire mouvementée de la ville et de la province de Messine, frappées tour à tour par les bombardements puis le saccage ordonnés par Ferdinand II de Bourbon – surnommé *Re bomba* – en septembre 1848, puis par le tremblement de terre effroyable de 1908 qui détruisit complètement la ville et fit plus de soixante mille morts¹⁰⁴⁸. Ainsi, Messine est caractérisée par une grande hétérogénéité dans la provenance de sa population, et dans les apports linguistiques effectués à l'occasion des migrations¹⁰⁴⁹. Le mélange est donc déjà ancré dans l'histoire du dialecte de cette ville. Cette particularité aide également à penser la langue dialectale comme une langue en constant devenir qui s'enrichit des apports qui lui viennent de la Sicile orientale (Catane) ou de Reggio Calabria, au nord. L'emploi de la langue dialectale au théâtre est donc une opération qui vise à rendre la langue théâtrale vivante, toujours différente, toujours mouvante, toujours plus expressive.

¹⁰⁴⁴ « Non inganni, tuttavia, il mutamento del registro linguistico : una cadenza dell'indolente timbro messinese sopravvive nei testi in italiano, contribuendo a calibrare una coerenza complessiva del ritmo delle battute, manovrate ora in una chiave claustrofobicamente efferata ». Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 71.

¹⁰⁴⁵ Ibid., note 88, p. 97.

¹⁰⁴⁶ La position emphatique du prédicat nominal, d'après Rohlfs, est fréquemment utilisé dans la langue moderne, en particulier dans la langue parlée, mais semble également être une caractéristique du dialecte sicilien : « [...] nella lingua parlata *ricco era assai, bella era lei, misera era la casa, stellato era il cielo*. Per il siciliano citiamo : *iddu bonu s'avia fattu* "era guarito" (Monforte, 152) ». Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, cit., p. 333.

¹⁰⁴⁷ Cette liste n'est pas exhaustive des phénomènes linguistiques rencontrés.

¹⁰⁴⁸ Jean-Yves Frégné, *Histoire de la Sicile : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2009, respectivement p. 314 et p. 362.

¹⁰⁴⁹ Ces migrations se sont produites en particulier depuis les zones des collines attenantes, non seulement suite aux désastres mentionnés, mais aussi à cause de la crise générale de l'agriculture. Salci, *A zonzo... nel dialetto messinese e dintorni*, Messina, Sampori, 2004. p. 31.

2.3. Une langue *oltre lo stretto*

Le dialecte théâtral de Scimone est à cette image : ainsi, il faut penser cette langue comme traversée par des dynamiques provenant de l'extérieur, mais également dirigées vers l'extérieur. L'usage d'une langue vernaculaire au théâtre ne renferme pas l'œuvre sur elle-même et ne provoque pas son impossible exportation hors des frontières de Sicile. C'est là une des tendances fondamentales du théâtre contemporain et c'est ce qui explique la réception réussie de ces pièces sur les scènes de toute l'Italie.

Noi abbiamo sfruttato le potenzialità del dialetto non siciliano, ma messinese, e i fatti ci hanno dato ragione perché ovunque andiamo riceviamo molti apprezzamenti. Trovano il nostro dialetto musicale, sia all'estero, a Parigi per dirne una, sia in Italia dove è più conosciuto il dialetto palermitano o quello catanese¹⁰⁵⁰.

La conception du texte en dialecte théâtral ouvre paradoxalement sur une dimension universelle : la langue de ces marginaux malmenés par une existence de misère et de privations, qui est profondément la leur, devient également langue de tous les misérables, se fait écho de toutes les conversations entrecoupées de silences dans n'importe quelle cuisine au monde. Évidemment, le spectateur dans la salle qui assiste à la représentation de *Nunzio* ou de *Bar* est immédiatement renvoyé à la Sicile, dont il reconnaît facilement la matrice dialectale; mais cette référence est en réalité simultanément frappée d'imprécision. Il n'y a aucun détail sur le cadre spatio-temporel dans les deux pièces ; mais surtout, pas une seule fois (et cela vaut pour toutes les autres pièces) le nom de la Sicile ou de Messine n'apparaît. Il faut donc penser une langue qui crée son propre territoire, mais un territoire non pas statique, mais intensif, dynamique, que forment tous les peuples mineurs qui apparaissent à travers cette langue. Le territoire, chez Scimone, est l'espace que se crée la langue elle-même à partir de peuples mineurs, sans cesse en devenir, non pas ancrés dans un lieu, une ville, une région, mais pris dans une indétermination qui constitue précisément le mouvement dynamique vers

¹⁰⁵⁰ Spiro Scimone, in Vincenzo Bonaventura, « Il messinese è una lingua » [en ligne], cit., p. 1. C'est en particulier pour cette raison du succès de la circulation effective des pièces en dialecte que l'explication selon laquelle le « tournant italien » des pièces de la compagnie viserait à une meilleure exportation nationale, ne donne pas satisfaction.

un dehors¹⁰⁵¹. Plus qu'une sicilianité, il y a des touches qui peuvent faire penser à une société méridionale (la place de La Madre, le « giro mafioso » que cotoyent Pino et Petru) mais ces aspects ne sont pas clairement revendiqués comme indices d'une insularité assumée. Ils deviennent plutôt caractéristiques d'un monde violent et inégalitaire qui renvoie à toutes les formes de société où existe une criminalité organisée, à tous les schémas de familles parcourues de tensions complexes.

Ma solo all'apparenza quelle che descrivo sono realtà minimali, situazioni geograficamente, nonché socialmente e culturalmente definite. I miei personaggi assurgono a metafora dell'esistenza umana e incarnano, nella loro tragica solitudine, il male di vivere dell'uomo contemporaneo. Quindi, pur intrisi di « sicilianitudine », i temi che affronto travalicano questa regione e assumono una dimensione universale¹⁰⁵².

On ne peut donc pas parler véritablement de « théâtre sicilien ». Les thématiques abordées plus ou moins frontalement ne pourraient pas être traitées par un dramaturge du Nord de l'Italie, mais loin d'opérer un confinement dans des limites insulaires, ces thématiques sont conçues pour trouver écho dans la sensibilité et l'expérience de chaque spectateur. Allons plus loin : la langue dialectale qu'a transformée Scimone a modulé les solutions linguistiques successives, c'est-à-dire celles en italien, puisque les dialogues écrits « serbano la musicalità dei pezzi in messinese »¹⁰⁵³. Les deux premières pièces, voire les quatre premières, si l'on inclut *En attendant Godot* ainsi que *Il buco* (travail théâtral de jeunesse, sous la direction de l'enseignant Massimo Navone, dont le premier acte était en dialecte théâtral) mettent en œuvre le code linguistique le plus apte à satisfaire le besoin de s'exprimer pour les deux acteurs ; le travail de récréation successif, qui va jusqu'à inverser la tendance et à passer du côté de l'italien majoritaire, n'abolit toutefois pas cette base originelle qui perdure au travers de la cadence, du rythme et de la musicalité du texte.

Noi non abbiamo fatto teatro perché soggetti al fascino della vita da artisti o men che meno per inseguire la ricchezza. L'abbiamo fatto per il bisogno di esprimerci. Per esprimerti devi partire dal tuo « intimo », da te

¹⁰⁵¹ Sur le très vaste sujet de la « sicilianitudine » des auteurs de l'île, voir entre autres le récent ouvrage de Carlo Alberto Madrignani, *Effetto sicilia. Genesi del romanzo moderno. Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Camilleri*, Macerata, Quodlibet, 2007. Madrignani y opère une distinction entre deux tendances, l'une sur la lignée de Verga, « il quale si identifica con la sua terra : non la giudica, non la esalta, ne descrive il quotidiano in una prospettiva di lunga durata », l'autre sur la propension de Luigi Capuana « che in scritti come *l'Isola del sole* assume il ruolo del mitografo e del propagandista » (p. 224).

¹⁰⁵² Spiro Scimone, in Silvana Matarazzo, « La funzione del dialetto nella drammaturgia contemporanea » [en ligne], cit., p. 16.

¹⁰⁵³ Franco Quadri, « Tre dentiere che ballano », cit., p. 7.

stesso, e come potevamo farlo in catanese ? Non conosco il catanese. Conosco la mia lingua che è il messinese, conosco l'odore del mare, tutta una serie di cose che quando le tiri fuori ti aiutano¹⁰⁵⁴.

L'expression théâtrale se fait donc selon deux dynamiques : d'une part le besoin de créer une langue particulière à la situation, aux personnages, à la pièce en retravaillant un idiome ; d'autre part la nécessité de se référer à une base linguistique maternelle, « intime » qui donne à la langue artificielle pratiquée sur les planches l'aptitude à satisfaire un besoin d'expression de l'artiste à partir de la langue qu'il maîtrise le mieux et qui le renvoie à une réalité qui lui est familière. La composante dialectale chez Scimone, même si elle s'est réduite après *Bar*, reste une référence incontournable pour son écriture et continue d'investir tous les niveaux d'expression. Le dialecte maternel, dans les zones méridionales en particulier, a une amplitude, une profondeur, une façon de concevoir la réalité que ne peut avoir la langue nationale : il y a des choses qu'on ne peut pas dire en italien, et d'autres qui semblent se produire directement en dialecte¹⁰⁵⁵.

2.4. « Teatro significa vivere sul serio quello che gli altri nella vita recitano male »¹⁰⁵⁶

2.4.1. La perception de la langue : rythme et musique de la langue dialectale

Le dialecte théâtral qu'a inventé Scimone pour ses personnages ne fonctionne pas uniquement comme « code social »¹⁰⁵⁷, il n'a pas pour fonction d'épingler les protagonistes dans un rôle social prédéfini. La langue dialectale ne fonctionne donc pas comme langue stigmatisante, réaliste-naturaliste, mais au contraire comme langage dé-réalisant¹⁰⁵⁸. Le monde n'existe plus à l'extérieur de la scène. C'est une langue de laboratoire recréée pour un huis-clos entre deux personnages dont il faut inventer l'outil de mise en rapport qui se fonde

¹⁰⁵⁴ Spiro Scimone, in Vincenzo Bonaventura, « Il messinese è una lingua » [en ligne], cit., p. 1.

¹⁰⁵⁵ « Ci sono delle cose che succedono in dialetto e penso che non sia giusto tradurle, perché significherebbe non consegnarle così come sono realmente accadute, cioè nella lingua in cui si sono svolte ». Raffaele Baldini (dramaturge d'Emilie-Romagne), in Silvana Matarazzo, « La funzione del dialetto nella drammaturgia contemporanea » [en ligne], cit., p. 14.

¹⁰⁵⁶ Eduardo De Filippo (interview par Enzo Biagi, *Corriere della sera*, 06/03/1977) cité par Francesco Sframeli, interview par Michele Sciancalepore [en ligne], cit.

¹⁰⁵⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, cit., p. 204.

¹⁰⁵⁸ Ce terme est également utilisé dans un article de journal sur *Nunzio* : « L'attrattiva più forte del testo è l'uso di un dialetto stilizzato da iterazioni e formulari derealizzanti (impossibile non pensare a Pinter) e tuttavia ancorato alla sua originaria concretezza espressiva, al suo "naturale" naturalismo », Giovanni Raboni, « Amici legati da affetto e dialetto » (cit.), cité dans Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 53.

aussi beaucoup sur la musicalité et le rythme. L'usage que Scimone fait de la matrice dialectale porte donc en lui une composante pré-rationnelle pour parler aux sens des spectateurs, quelle que soit leur langue maternelle. L'idiome régional se projette vers l'extérieur, tout comme les échanges entre Pino et Nunzio, deux personnages qui cherchent à échapper à leur avenir sinistre, se déploient selon une force centrifuge. La viabilité scénique de la langue théâtrale passe essentiellement par la musicalité, d'après Scimone. « L'elemento musicale, nella lingua teatrale, è fondamentale. Il suono, il ritmo, i tempi, le pause fanno vivere la lingua teatrale. Scrivere una parola in più o in meno, a volte, non cambia il senso della frase ma cambia il ritmo, il suono »¹⁰⁵⁹. La séquence qui illustre peut-être le mieux cette idée est celle du toast à la fin de la deuxième scène : Pino et Nunzio sont à table, et pris par la douceur du vin qui « cala sulu sulu »¹⁰⁶⁰, ils trinquent.

NUNZIO [...] (*Versa nei bicchieri un po' di vino. Brindano*) A' saluti !
(*Bevono*) Pino, a 'sta ura Lola c'è 'nto vialoni ?

PINO Ommai è buio, pensu di sì.

NUNZIO Chi dici ci facemu un brindisi puru a idda ?

PINO E picchè no ?

NUNZIO A Lola !

PINO A Lola ! (*Bevono*) Nni scudammu a quacchidunu ?

NUNZIO Mi pari di no.

PINO Sicuru ?

NUNZIO Fammi pinsari.

PINO Possu pinsari cu' ttia ?

NUNZIO Sì. Ma non pinsari chiddu chi pensu jo.

PINO No jo pensu a' n'otra cosa.

NUNZIO Pinsasti ?

PINO No ancora no.

NUNZIO Jo già pinsai.

PINO A cui ?

NUNZIO O' me' principali. Iddu mi voli bbeni a mmia. O principali !

PINO O principali ! (*Bevono*).

NUNZIO Pinsasti ?

PINO No ancora no.

NUNZIO Jo già pinsai.

PINO A cui ?

NUNZIO O magazzinieri. A brindamu o magazzinieri. O magazzinieri !

PINO O magazzinieri ! (*Bevono*)

NUNZIO Pinsasti ?

PINO No ancora no.

NUNZIO Jo già pinsai.

¹⁰⁵⁹ Spiro Scimone, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », cit., p. 55.

¹⁰⁶⁰ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 29.

PINO A cui ?
 NUNZIO O cappottu ? O cappottu chi mmi futtù u magazzinieri ? O cappottu
 chi mi futtù u magazzinieri !
 PINO O cappottu chi ti futtù u magazzinieri !
 NUNZIO (*Bevono. Tossisce*) Pinsasti ?
 PINO No ancora no.
 NUNZIO (*tossendo*) Jo già pinsai.
 PINO A cui ?
 NUNZIO A tussi ! A brindamu puru a 'stu cazz'i tussi ! A 'stu cazz'i tussi !
 PINO A 'stu cazz'i tussi ! (*Bevono*) Ora pinsai.
 NUNZIO A cui ?
 PINO O brasilianu ! Brindamo puru o brasilianu. O brasilianu !
 NUNZIO O brasilianu ! (*Bevono*).
 PINO Di novu pinsai.
 NUNZIO A cui ?
 PINO A' motti ? Brindamu puru a' motti ! A' motti buttana !
 NUNZIO A' motti buttana !
*Bevono. Buiò*¹⁰⁶¹.

Dans la mise en scène dont témoigne la captation, cette séquence est réglée au cordeau, puisque les acteurs doivent d'abord reprendre le nom prononcé par celui qui parle en premier pour le répéter ensemble et vider leur verre de même. Le rythme s'accélère de plus en plus, les répliques s'enchaînent selon un rythme excessif qui n'a plus rien de naturel et ce qui était une série de clins d'œil amusés devient vite une litanie de plus en plus désespérée, dont le point d'orgue est évidemment le toast porté « a motti buttana », que Nunzio salue *après* la réplique de Pino. La vitesse des échanges – véritable performance d'acteurs – permet davantage d'apprécier la tournure de la scène, sa répétitivité jusqu'à la nausée, que ce qui est réellement proféré. C'est précisément ce désespoir qui se cache derrière une scène en apparence comique que le spectateur perçoit et les noms « honorés » résonnent tout autant dans l'oreille du spectateur que les verres entrechoqués, comme autant de menaces dans la vie de Nunzio. La langue dialectale déploie ici pleinement ses ressources intrinsèquement sonores : « L'atmosfera cupa e opprimente di *Nunzio*, per esempio, veniva completamente restituita dal dialetto messinese, che mi dava un suono simile alle percussioni »¹⁰⁶² disait Scimone lui-même : cette dynamique rythmique joue ici pleinement.

¹⁰⁶¹ Ibid., p. 30-31.

¹⁰⁶² Spiro Scimone, in Silvana Matarazzo, « La funzione del dialetto nella drammaturgia contemporanea » [en ligne], cit., p. 16.

2.4.2. Faire entendre des voix : le théâtre du cri marginal

Le travail exercé sur la langue théâtrale, pour Scimone, vise à créer une « lingua nuova per riattivare il circolo virtuoso dell'ascolto »¹⁰⁶³. L'étrangeté est donc une composante fondamentale pour l'efficacité de cette langue théâtrale. Scimone fonde son écriture sur le constat que l'attention fournie par les spectateurs au théâtre n'existe plus dans la vie quotidienne¹⁰⁶⁴. La langue théâtrale doit avoir cette faculté d'intriguer par son étrangeté pour pouvoir dire autrement. Le dramaturge reprend donc les modules de sa langue pour les refondre et fabriquer une langue nouvelle, une langue théâtrale, qui résonne sur scène comme ne résonnerait jamais la langue usuelle. Il potentialise les syntagmes, crée des échos, des répétitions, il fait s'entrechoquer les mots, il distille dans ses phrases toute la violence de vies misérables suffoquant dans des intérieurs quotidiens castrateurs, dans des situations desquelles on ne peut sortir. Il s'agit donc de faire non pas entendre mais *écouter* ces voix sorties d'un univers banalement violent, de restituer un droit de parole à ceux qui subissent l'indigence, la médiocrité, les agressions dont les auteurs sont désignés par une vague troisième personne du pluriel dans *Il cortile* (« tra un po' anche la voce si prenderanno » ; « Non posso stare zitto dopo quello che mi hanno fatto ! »¹⁰⁶⁵), ou encore par l'inquiétante première personne du pluriel dans *La busta* (« [...] quando abbiamo visto la sua faccia l'abbiamo capito subito che non doveva più scappare. E non l'abbiamo più fatto scappare. L'abbiamo preso in tempo. Dal collo l'abbiamo preso ! »¹⁰⁶⁶). Le théâtre de Scimone reprend ces matrices linguistiques servant aux langues de pouvoir pour mieux les détourner, les faire s'enrayer dans des répétitions insistantes et anxiogènes. Le retour à la langue italienne dans les textes de Scimone pourrait donc recevoir cette lecture selon laquelle pour mieux « trasformare le cose »¹⁰⁶⁷ il est utile d'employer – pour ensuite détourner – les langues du pouvoir, de l'oppression. C'est précisément à cette langue du pouvoir qu'a résisté Ugo le chanteur dans *Giù* : « Ma dei cessi, un giorno, gli hanno offerto tanti soldi per farlo cantare per finta... Gli hanno offerto tanti soldi per farlo cantare con la voce di un altro... » et

¹⁰⁶³ Dario Tomasello, *Un assurdo isolano*, cit., p. 53.

¹⁰⁶⁴ Spiro Scimone, rencontre à l'Université de Strasbourg, cit.

¹⁰⁶⁵ Spiro Scimone, *Il cortile*, cit., p. 23.

¹⁰⁶⁶ Spiro Scimone, *La busta*, cit., p. 18.

¹⁰⁶⁷ « Attraverso l'arte puoi davvero trasformare le cose, non trasformare la merda in mare, ma almeno provarci. La merda è il dilagare dell'ignoranza ». Spiro Scimone, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli », cit., p. 149.

il a payé sa dignité par la déchéance, finissant sous un pont. Contre la langue du pouvoir, il importe alors de prendre la parole. Ainsi, dans *Pali* :

IL NERO Le persone che nuotano nella merda tengono sempre la bocca chiusa.
SENZAMANI Noi non vogliamo tenere la bocca chiusa ! Noi, la bocca vogliamo aprirla !!
IL NERO Anche noi vogliamo aprirla ! Anche a costo d'inghiottire merda, noi la bocca vogliamo sempre aprirla !¹⁰⁶⁸

Dans *Giù*, tout se joue précisément autour de cette parole qu'il convient de prendre pour se libérer : c'est l'histoire du sacristain (Salvatore Arena) qui, du fond de la cuvette, peut enfin rompre le silence : « Ho trovato il coraggio di ribellarmi ! Ho trovato la forza di ribellarmi !!... Tiratemi su perché io mi voglio ribellare !! Mi voglio, finalmente, ribellare ! Tiratemi su perché io vi voglio raccontare tutto !... Voglio dirvi tutto quello che ho subito ! »¹⁰⁶⁹. Le voici qui dévoile alors ce qu'un certain Padre Sergio lui a fait endurer pendant l'enfance et tandis que la vérité se révèle petit à petit, le silence de Don Carlo-Sframeli, le prêtre, se fait de plus en plus assourdissant, jusqu'à ce qu'éclate l'accusation du sacristain : Salvatore Arena est alors à genoux sur scène, devant la cuvette, tourné vers celle-ci, après avoir rampé par terre en mimant le chat, comme le lui faisait faire Padre Sergio « pour s'amuser ». Le rire des spectateurs s'est lui aussi figé pour cette séquence qui est probablement la plus forte de toute la pièce.

SAGRESTANO E sa come si divertiva ? (*Pausa*) Sa come si divertiva Padre Sergio quando saltava addosso al gattino ?!
DON CARLO Lo so come si divertiva !!
SAGRESTANO Lo sa bene ?!
DON CARLO Lo so bene !!
SAGRESTANO In tutti i particolari ?!... In tutti i minimi particolari ?!
DON CARLO Sì ! In tutti i minimi particolari !!
(*Pausa*)
SAGRESTANO E perché non l'ha mai detto?! (*Pausa*) Don Carlo perché non l'ha mai detto ?!! (*Silenzio*) Perché è rimasto in silenzio ?!! (*Silenzio*) Don Carlo perché è rimasto sempre in silenzio ?!!
DON CARLO Perché faccio schifo !! (*Pausa*) Perché col mio silenzio, faccio schifo !... Faccio, veramente, schifo !!
(*Silenzio*)¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁸ Spiro Scimone, *Pali*, cit., p. 27.

¹⁰⁶⁹ Spiro Scimone, *Giù*, p. 19.

¹⁰⁷⁰ Ibid., p. 24-25.

Le discours devient métathéâtral et c'est la scène elle-même qui devient le lieu et le temps de cette *nécessaire* prise de parole, comme l'expriment les personnages de *Il cortile* :

Lungo silenzio

PEPPE Anche stavolta, non hai parlato ?

TANO No.

PEPPE (*nervoso*) E cosa aspetti ?!! Cosa aspetti per parlare ?! (*Pausa*) Qui non puoi stare zitto !... Qui devi parlare !... Devi dire qualcosa. (*Pausa*) Per quelli che non possono parlare più... devi dire qualcosa !

TANO La dirò qualcosa ! Quando è il momento giusto dirò qualcosa !

PEPPE (*con rabbia*) Perché, questo, non ti sembra il momento giusto ?!... (*Pausa*) Non ti sembra il momento giusto per parlare ?!... (*Pausa*) Cosa vuoi ancora ?!... (*Pausa*) Cosa aspetti che succeda ancora ?! [...]¹⁰⁷¹.

Les œuvres de la compagnie ouvrent ainsi de plus en plus leur horizon vers une dénonciation toujours plus affirmée d'un malaise, d'une précarité, d'une médiocrité ambiante qui menacent de submerger le monde comme la mer de merde de *Pali*. Dans *Giù*, Il Figlio dit : « Perché i furbi, papà, ci stanno facendo di tutto !... Ci stanno facendo, veramente, di tutto ! (*Pausa*) In silenzio ci stanno facendo di tutto !... Con la loro ignoranza ci stanno facendo di tutto ! (*Pausa*) Ma noi, papà, non possiamo più andare avanti nell'ignoranza !... Non vogliamo più andare avanti nell'ignoranza ! »¹⁰⁷². *Pali* et *Giù*, les deux dernières pièces de la compagnie, s'affirment plus que jamais comme théâtre de la nécessité où les situations rocambolesques (être juché sur un poteau, finir dans la cuvette des toilettes) ne font que refléter des situations d'urgence, de saturation, de besoin de hurler ressenti par ceux qui sont au fond, justement. La vérité arrive à la surface à mots couverts et le spectateur reconstruit au fur et à mesure des phrases répétées – jusqu'à provoquer un certain malaise parfois – ce qui est resté enfoui, ce que tout le monde a tu, ce qui a été volontairement étouffé. L'usage de la parole est ainsi renversé et, de la parole fermée sur elle-même de *La festa*, on passe à une parole qui ouvre, qui fait exploser le mur de silence. Tout comme le théâtre lui-même crée la relation avec le public, les personnages luttent pour recréer des rapports un tant soit peu humains avec les pauvres hères qui leur ressemblent. « Vogliamo dedicarci a tutte quelle persone che urlano, gridano e nessuno le ascolta. Tutti quelli che stanno ai margini, dove non sono considerati. E lì si può attingere tanto. Parlando di loro ti senti migliore »¹⁰⁷³.

¹⁰⁷¹ Spiro Scimone, *Il cortile*, cit., p. 35-36.

¹⁰⁷² Spiro Scimone, *Giù*, cit., p. 26.

¹⁰⁷³ Francesco Sframeli, interview par Michele Sciancalepore [en ligne], cit.

Le dialecte théâtral de Spiro Scimone, qui est une langue inventée, joue paradoxalement sur l'évocation d'un territoire et d'une culture pour mieux les transcender et affranchir son théâtre de toute contingence historique ou géographique. Une langue qui semble à la fois familière et neuve.

Alors, être un étranger dans sa propre langue... Ce n'est pas parler « comme » un Irlandais ou un Roumain parlent français. Ce ne serait le cas ni de Beckett ni de Luca. C'est imposer à la langue, en tant qu'on la parle parfaitement et sobrement, cette ligne de variation qui fera de vous un étranger dans votre propre langue, ou de la langue étrangère, la vôtre, ou de votre langue, un bilinguisme immanent pour votre étrangeté. Toujours revenir à la formule de Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère... »¹⁰⁷⁴.

Le langage utilisé par Scimone est donc propre à la situation, ce n'est pas le dialecte de tous les jours, mais bien une langue sans âge, trafiquée, qui recrée sa propre temporalité en vivant essentiellement sur la base de répétitions (de syntagmes, de dialogues, de spectacles), répétitions destinées à s'épuiser tôt ou tard. Il s'agit d'une langue qui vit de l'écho qu'elle produit entre quatre murs d'une cuisine et quatre murs d'un théâtre ; une langue-espace dans lequel résonne encore et encore l'existence de Nunzio, qui ne veut pas disparaître et qui, pour ce faire, se berce des mêmes histoires. L'usage mineur de cette langue dialectale ne tient pas tant dans son opposition à l'italien, mais bien dans un rapport de deux personnages, Nunzio et Pino, encore non contaminé par la domination des pouvoirs – Nunzio ne lit pas les journaux, refuse d'aller à l'hôpital, s'invente ses propres mythes – : le langage d'une relation d'amitié profonde, violente, indéfectible partiellement préservée des conflits mesquins et cruels qui feront irruption dans les pièces successives. *La festa* marque en ce sens une rupture avec l'introduction de plus en plus pressante d'une langue autre, qui n'appartient pas aux personnages : la fable sicilienne est devenue citation de journal, langue majeure par excellence, qui dicte ce qu'il faut croire, savoir, assimiler. Nunzio au contraire s'interrogeait sur ce qu'il voyait dans les catalogues de voyage sur le Brésil, à savoir le string porté par les filles sur les plages, restituant ainsi toute l'étrangeté comique qu'il y a à porter « 'Na specie di filu... di codda »¹⁰⁷⁵. Dans *Nunzio* et dans *Bar*, le langage mêle à la fois l'instinctif et l'artificiel, le silence et la parole inutile. Le texte est à lire entre les lignes, dans les silences

¹⁰⁷⁴ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 109.

¹⁰⁷⁵ Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 24.

échangés, dans l'étrange alchimie qui se crée entre les personnages, et entre ces derniers et le public.

Il y a encore des silences et bien des échanges apparemment sans but dans *La festa*, mais cette dimension ludique qu'on retrouve dans l'échange entre Nunzio et Pino ou entre Nino et Petru a disparu. La langue de Nunzio et Pino n'est pas un dialecte théâtral photographique, figé, c'est une langue entièrement présente, du moment, de l'instant. En sicilien, comme dans beaucoup de dialectes du sud d'Italie, le futur est un temps grammatical qui n'existe pas¹⁰⁷⁶. Pas de futur pour Nunzio et pas de futur non plus pour Nino, qui ne sera probablement jamais propriétaire d'un bar. De même le passé est à oublier : l'évocation de celui-ci par Pino révèle une enfance traumatisée par la figure d'un père violent et intransigeant¹⁰⁷⁷. Seul l'instant présent est donc vivable et la langue des personnages est précisément une langue de l'instant-présent, anhistorique, qui fait varier l'invariant à l'infini en déclinant les mêmes syntagmes et fait se dilater un temps fait de pleins et de vides, de paroles inutiles et de silences éloquents.

¹⁰⁷⁶ « Nell'Italia centrale e settentrionale il nuovo futuro s'è nettamente imposto, non meno che nelle altre lingue neolatine (coll'eccezione del rumeno) : *tornerò domani, verrà presto, ci vedremo fra poco*. Non ha invece preso piede nel meridione, dove viene usato il presente, cfr. il siciliano *vèni dumani* "verrà domani", calabrese *l'annu chi vene jamu alla Sila* "l'anno venturo andremo alla Sila", *li dissi ca vegnu* "gli ho detto che verrò", salentino *ti lu tau* "te lo darò", napoletano *t'o ronghà* "te lo darò". Le forme del futuro che si trovano in testi dialettali meridionali non son popolari », Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, cit., p. 52.

¹⁰⁷⁷ Les photos, témoignage du passé, deviennent synonyme de mort dans *Nunzio* : « NUNZIO Sceglu i fotografii cchiù belli, poi pigghiu un pezzu 'i tavula, ci 'mpizzu i fotografii e fazzu un bellu quadru. / PINO [...] Comu i motti. / NUNZIO Picchè ? / PINO Ch'i fotografii di motti si fannu i quadri ». Spiro Scimone, *Nunzio*, cit., p. 27-28.

ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC SPIRO SCIMONE

Cet entretien a été réalisé à Rome le 23 mai 2013. Le texte qui suit est la retranscription de l'entretien enregistré.

ELODIE CORNEZ : Spiro, partiamo dalle origini : in che tipo di ambiente sei cresciuto ?

SPIRO SCIMONE : Sono cresciuto in un ambiente sociale proletario quindi certe tematiche che ritrovi nei nostri lavori vengono fuori dalla mia formazione, dalla mia cultura. Dove sono cresciuto c'era anche un cortile, il cortile interno rispetto ai palazzi, sai, e quindi il cortile per me già da bambino, sin dall'infanzia, era il luogo proprio dei giochi. E quando dico giochi per i bambini c'è tutto : c'è la socializzazione, la creatività, la crescita. Allora anche tra di noi, tra bambini, già si usava, si parlava il dialetto messinese, quindi la lingua dialettale. A scuola parlavi l'italiano, però a casa, con i bambini, e tra di noi ragazzini, parlavamo spesso il siciliano, il messinese.

E.C. : Quindi era la lingua più naturale ?

S. S. : È la lingua più naturale, la lingua dell'infanzia, la lingua usata quotidianamente per esprimersi in un certo modo. È la lingua che conosco perché si parlava, la parlavano e la parlano i miei genitori, la parlo io sin dalle origini.

E.C. : E tuttora, con Francesco, parli ancora in dialetto ?

S. S. : Sì, alle volte... Quando siamo tra di noi naturalmente. Quando ci troviamo in contesti diversi non usiamo il dialetto, però capita spesso che tra di noi parliamo in messinese.

E.C. : Francesco mi ha detto che ha scoperto il teatro all'oratorio di Giostra¹⁰⁷⁸. Pure tu ?

S. S. : Io e Francesco ci conosciamo dai tempi del liceo. Francesco ha iniziato a far teatro prima, già dalle scuole medie : lo faceva lì, all'oratorio. Poi, l'ultimo anno di liceo – però non mi ricordo esattamente – io ero incuriosito, perché anche a me piaceva il teatro. Però non l'avevo mai fatto da me, non ho avuto la possibilità di frequentare un oratorio, rispetto alla mia zona, e quindi sono andato con Francesco lì. Abbiamo iniziato a fare delle prove con un gruppo all'oratorio, però i progetti non venivano portati a termine. Invece io e Francesco, proprio compagni di classe, abbiamo pensato : ma perché non lo portiamo avanti questo discorso? E con la classe, al liceo, abbiamo lavorato su un testo in dialetto di Martoglio, *L'aria del continente*¹⁰⁷⁹ : il gruppo di ragazzi l'ha messo in scena, tra i quali io e Francesco

¹⁰⁷⁸ Il s'agit d'un quartier populaire de Messine.

¹⁰⁷⁹ Nino Martoglio (1870-1921), journaliste et écrivain de Catane. *L'aria del continente* est une comédie en trois actes de 1915, qui fit l'objet d'un film réalisé par Gennaro Righelli avec Angelo Musco en 1935.

naturalmente, come promotori, e la regia di una persona esterna – un ragazzo più grande. Da lì, poi, io e Francesco abbiamo deciso di andare avanti e di frequentare dopo il liceo, dopo la maturità scientifica, una scuola di recitazione importante in Italia.

Quindi il primo contatto con il teatro è stato per me l'oratorio di Francesco, ma non così come lui ; poi la mia prima vera – tra virgolette – « formazione » teatrale è stata il liceo.

E.C. : Com'era dedicarsi al teatro in una città come Messina : era una cosa facile ?

S. S. : No, molto difficile, molto difficile. Addirittura il teatro più importante di Messina è rimasto chiuso non so quanti anni. [...] Poi i costi, da ragazzi... non è stato facile ! Però come si arriva a fare teatro ? Cioè sì, vedi spettacoli teatrali quando hai la possibilità di vivere in un luogo [dove ci sono dei teatri]... Ma c'è anche qualcosa che capisci crescendo, che veramente è il teatro : è quella predisposizione, quel desiderio, quel bisogno di stare a contatto con le persone, creare rapporti con le persone. Io e Francesco questo l'abbiamo avuto, soprattutto noi due, sin dai tempi del liceo, ma forse anche prima quando non ci conoscevamo, chi per un verso chi per un altro. C'era quest'accomunare, questo cercare di essere non al centro dell'attenzione, ma di creare rapporti. Prima di fare teatro veramente in maniera chiara, a scuola io e Francesco organizzavamo situazioni, quasi « scene », proprio per coinvolgere tutti i nostri compagni di liceo. Quindi non pensavi di fare l'attore all'epoca, però c'era questo bisogno qui, questo desiderio di creare rapporti. Infatti il rapporto è proprio il nostro obiettivo : il teatro è rapporto.

E.C. : Quindi la decisione, finito il liceo, è stata ovvia ?

S. S. : È stata, sì, più chiara, evidente. Poi abbiamo capito, appunto, che questo nostro desiderio si poteva realizzare attraverso il teatro.

E.C. : Vincenzo Pirrotta, intervistato per la puntata di Retrosцена dove comparite¹⁰⁸⁰, diceva che il vostro non si può chiamare un teatro « siciliano », anche se, ovviamente, ci sono tante cose della Sicilia. Però, sia il termine « Sicilia », sia il termine « Messina » non compare mai. Qual è il vostro rapporto, appunto, con la terra di origine – Sicilia / Messina – e come vi regolate con questa « tensione » tra le origini e la volontà di andare oltre ?

S. S. : Sì, l'hai già detto nella domanda che mi hai appena posto : è vero, noi abbiamo un rapporto che per sua natura appartiene al teatro, cioè il conflitto. Abbiamo un rapporto conflittuale con la nostra terra, la nostra Sicilia. Però, un rapporto conflittuale significa che è anche un rapporto di grande amore. Il conflitto spesso nasce da un desiderio veramente eccessivo di amore verso la tua terra. Vedi che si potrebbe fare di più e quindi questo ti dà quel senso, appunto, di conflitto : « Ma perché è così ? Potrebbe essere anche meglio », proprio perché l'ami. Quindi c'è quest'amore per la nostra terra e non è un caso che appaia in tutti i nostri spettacoli. Nei primi, c'era anche il discorso linguistico, ma se ci pensi, in tutta la nostra opera si percepisce ciò che sono le vere radici, la profondità di ciò che è la nostra terra, i sentimenti, le sensazioni, i silenzi della nostra terra, i conflitti della nostra terra, gli amori della nostra terra. Però è vero che non si può dire « è un teatro siciliano » – e in questo sono d'accordo con Vincenzo – perché secondo me, alla fine il teatro intanto è universale : si parte, come nel nostro caso, dalle proprie origini ma si deve andare oltre. Le nostre origini devono

¹⁰⁸⁰ Il s'agit de l'émission du 21 décembre 2012. Interview par Michele Sciancalepore [en ligne], cit.

trovare poi dei punti di contatto, dei punti di legame e, di conseguenza, anche degli apprezzamenti, degli interessi che vanno al di là della Sicilia, vanno oltre la Sicilia, ma ti dirò di più : oltre l'Italia. E non è un caso se anche fuori dai confini italiani c'è un interesse per il nostro teatro : proprio perché non è un teatro siciliano o italiano, è teatro. Quindi bisogna sempre andare oltre ; poi è chiaro che ritrovi nelle nostre opere, nella nostra creatività, in ciò che facciamo io e Francesco, la nostra natura, ma perché parte anche dalla natura il teatro.

E.C. : Per te la dicotomia tra teatro in lingua e teatro in dialetto non ha tanto senso : invece, tu preferisci parlare di lingua teatrale.

S. S. : Sì.

E.C. : Puoi spiegare cos'è questa lingua teatrale e soprattutto se per concepire questa lingua teatrale tutte le lingue si valgono ? Funziona meglio il dialetto ? Funziona meglio l'italiano ? È uguale ?

S. S. : Allora, premessa : tutte le lingue possono benissimo funzionare a teatro ma non è facile farle funzionare. Per farle funzionare è indispensabile che ci sia nella prima fase la grande capacità e creatività a livello proprio d'invenzione di lingua dell'autore. Nella seconda fase – altrettanto importante – c'è la capacità, la creatività artistica di far vivere questa lingua in scena : è il compito, questo, dell'attore. Farla vivere, quindi, anche rispetto a un qualcosa che non sta solo sulla scena, ma che sta anche al di là : lo spettatore. Ecco, la lingua teatrale è proprio questa : è quando si riesce a creare un linguaggio che abbia un corpo, un corpo linguistico, un corpo dato dall'autore già in fase di invenzione. Il linguaggio teatrale nasce proprio da questo rapporto tra autore, attore e spettatore e soprattutto nasce pensando a un linguaggio del corpo, del corpo dell'autore, del corpo dell'attore. Come si fa ad arrivare a questo ? Secondo me, la ricerca del linguaggio teatrale non è solo quella che inizia a fare l'autore, è quella che si concretizza e arriva a compimento attraverso l'attore, quindi attraverso la messinscena. Questo linguaggio teatrale, come può iniziare l'autore già a scriverlo, sulla pagina? Cercando intanto di avere qualcosa da dire. Poi senti questo bisogno di voler comunicare qualcosa attraverso il teatro : più che alle parole devi pensare ai personaggi, cioè devi cercare di incominciare a trovare il corpo dei personaggi perché sarà quel corpo che ti suggerirà la parola. Il personaggio teatrale non è affatto un personaggio astratto : non è astratto perché ha un corpo che poi è il corpo che gli dà l'attore. Però non è neanche un corpo naturale, non è un corpo del quotidiano : è proprio un corpo teatrale che esiste solo ed ha senso durante la rappresentazione. E anche l'attore darà il suo corpo al personaggio ; ma il grande attore, nel momento in cui dà il corpo al personaggio, parte chiaramente da ciò che è il suo corpo, il suo vissuto, la sua cultura, cioè tutto un insieme. Però si trasforma, in scena diventa qualcos'altro : non è proprio il corpo naturale, quello che vedi lì. E anche per la lingua è così : perciò la lingua messinese dei primi testi non corrisponde alla lingua messinese che tu ascolti a Messina, così come l'italiano dei testi successivi non corrisponde alla lingua italiana che tu ascolti qui in Italia. Le parole sono messinesi, le parole sono italiane, ma conta come vengono messe insieme, come costruisci questi dialoghi che nascono anche da un corpo, naturalmente. Esiste anche all'interno la musica, c'è qualcosa che vibra, ecco, un'energia. È il mettere insieme queste parole che poi ti porta alla creazione del linguaggio teatrale ; ecco perché tutte le lingue, qualsiasi tipo di lingua può funzionare a teatro, ma te la devi in un certo senso anche reinventare. È come la musica : noi abbiamo le note, le note sono sempre quelle. La capacità di un compositore è nel modo in cui mette

insieme quelle note. Per mettere insieme quelle note – secondo me – per il compositore non conta solo un discorso mentale : dentro sente il suono, cioè dà corpo a quelle note, dà anima a quelle note e crea la musica. L'emozione crea emozione. Succede la stessa cosa col linguaggio teatrale. Anche nella composizione musicale poi ci sarà una realizzazione. Se tu suoni Mozart, come la suoni tu o come la suono io, sarà diversa ; ma anche l'attore come recita l'Amleto, un attore rispetto a un altro, certo che poi è sempre diverso.

E.C. : Quindi, per seguire il pensiero : come non c'è una lingua dialettale teatrale, non c'è un corpo dialettale, ma c'è un corpo teatrale ?

S. S. : C'è un corpo teatrale. Poi possiamo dare delle definizioni : teatro, lingua dialettale, lingua italiana, corpo, però alla fine – secondo me – tutto questo arriva lì, al teatro perché alla fine dobbiamo fare il teatro. Che vuol dire un corpo dialettale ? Probabilmente è un corpo che ha un modo di esprimersi, anche nella vita. Ti faccio un esempio : a noi italiani, soprattutto meridionali, siciliani, dicono che parliamo spesso con le mani ed è vero. Questo parlare, muovere le mani, muovere altre parti ci appartiene, è anche un modo per dare energia. Probabilmente anche questo lo puoi ritrovare in certe interpretazioni che do a dei personaggi. L'attore tedesco può sembrare diverso rispetto all'attore italiano, ma alla fine entrambi fanno teatro. Quindi se queste mani sono eccessive, diventano un ostacolo, sporcano, ecc., non trasmettono niente ma solo confondono in scena, non è un vantaggio. Invece potrebbe esserlo nel momento in cui, rispetto a certi movimenti, fai un lavoro teatrale, quindi di precisione, di rigore, di comunicazione.

E.C. : La base c'è, diciamo ; però alla fine è sempre lavoro teatrale.

S. S. : È sempre lavoro teatrale. Si parte dalla natura, dalla propria natura. A volte, diciamo, vediamo in strada certe situazioni che sembrano teatrali, è chiaro. Però nel momento in cui tu le devi mettere insieme in quello spazio magico che è il teatro, se le prendi così come sono e le rimetti là, non funzionano : perché c'è un altro tipo di relazione che instauri già nel momento in cui tu, in quel luogo, hai delle persone che vanno apposta per vedere altre persone su un palco, su una scena, che fingono. Dobbiamo chiarire questo : il teatro è finzione, ma la magia del teatro è che attraverso la finzione puoi raggiungere il massimo dell'autenticità. Quindi sappiamo tutti, noi spettatori e noi attori, che in quel momento stiamo fingendo, ma nel momento in cui inizia l'opera, si apre il sipario, non dobbiamo più pensare che quella è finzione. Per arrivare, noi spettatori, a non pensare che quella è finzione, ci dev'essere la grandezza e la capacità dell'attore che finge, che non ti fa più pensare a questo, e anche la grandezza di chi ha scritto quei personaggi, che non lo devi più pensare. Devi entrare in un mondo proprio dove si diventa un tutt'uno, dove c'è la magia, dove c'è il credere in ciò che è finto. Però in quella finzione c'è autenticità, c'è beltà, quindi ci puoi credere.

E.C. : C'è una bellissima frase di Louis Ferdinand Céline che diceva che quando si mette un bastoncino nell'acqua, appare rotto e quindi per farlo sembrare dritto, lo devi piegare¹⁰⁸¹.

¹⁰⁸¹ « [...] si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord, parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un vrai travail. C'est le travail du styliste ». Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », in *Romans II* (sous la direction de Henri Godard), Paris, Gallimard, 1979, p. 934.

S. S. : Ah! Ah! È vero!

E.C. : E così fa la finzione letteraria : manomette le cose per farle sembrare più vere.

S. S. : ... in una finzione. Allora, rispetto a questo, perché credo sempre di più – ancora di più in questi anni – nell'importanza del teatro, dell'arte in genere ? Stiamo parlando di teatro, quindi parlo dell'importanza, appunto, dell'arte e del teatro per migliorare, veramente, la civiltà delle persone, per migliorare la vita. Perché, se ci pensi, nel teatro che è finzione – il grande teatro – bisogna essere autentici, quindi nella finzione bisogna essere autentici. Cosa vuol dire questo, perché l'importanza dell'arte, l'importanza del teatro ? Perché – è sempre stato così, e lo dice anche Amleto, quindi Shakespeare – noi attraverso quella finzione autentica, attraverso quel gioco magico che è il teatro, riusciamo a smascherare nella realtà i finti. Dunque a volte crea più emozione, più disagio, fa pensare di più un assistere ad una rappresentazione teatrale forte, dove appunto si può parlare di temi duri, dove c'è violenza – ma nella finzione, eh – può scuotere di più lo spettatore, quindi l'individuo, rispetto invece alla violenza vera, che vediamo e a cui siamo indifferenti. Quindi la grandezza di quest'arte, qual è? Appunto, che l'arte teatrale non potrà mai, ma dico *mai*, morire. Siamo sempre moribondi, ma non potrà mai morire perché, alla fine, nel teatro c'è la vita e finirà solo nel momento in cui non ci sarà più vita. A teatro, crei un'energia : l'energia si produce attraverso uno scambio di emozioni, di respiri, di sensazioni, di visioni, di sguardi che avviene continuamente tra attore e pubblico, tra attore e spettatore. Questo scambio crea un'energia vera, ma perché siamo veri, veri nel senso in carne e ossa e respiriamo e trasmettiamo... Ci sono le due parti. Ecco perché, per vivere il teatro veramente, non te lo puoi vedere nella videocassetta o su internet, devi andare lì : non lo puoi riprodurre.

E.C. : Per tornare al corpo : ti ricordi come sono apparsi i corpi di Nunzio e di Pino, da quale idea ?

S. S. : Sì. Allora, ti dicevo prima, quando devi cercare il corpo, nasce tutto da un desiderio di voler comunicare qualcosa. Quindi nel momento in cui vuoi comunicare qualcosa devi trovare, anche attraverso il pensiero, come comunicarla. In una fase iniziale, i persoaggi possono non essere così precisi. Li puoi definire andando avanti ma devi avere sempre un'idea per poter iniziare. Ti posso dire che in *Nunzio* – che è il primo testo – *Nunzio* nasce da un qualcosa di concreto, da un bisogno, da una necessità di voler recitare. Prima di *Nunzio* non avevo mai scritto nulla, a parte certe cose, lavori di gruppo, così... Prima di *Nunzio*, io e Francesco già da diversi anni – cinque sei anni – mettevamo in scena testi di autori contemporanei, stranieri. Venivano a vederci alcuni amici... Erano fatti bene, piacevano però non succedeva mai niente veramente di importante. Infatti c'erano altri meccanismi : tutti i critici andavano a vedere in Italia i nomi più importanti che mettevano in scena Beckett e non certo noi. Da questo, ci siamo resi conto che forse era arrivato il momento di fare qualcosa veramente di nostro, inventare qualcosa di nostro, è chiaro. Ma dici, però, come fai ? Mettermi a scrivere... Sicuramente dentro di me c'era questo bisogno di voler dire con la scrittura, di voler proprio scrivere qualcosa, ma non capivo bene come. Dovevamo inventare qualcosa per cercare di scuotere qualcuno, e un qualcosa anche che fosse adatto – come realizzazione – alle nostre esigenze, le nostre possibilità : pochi personaggi, situazioni piccole, da poter mettere in scena con niente. E allora, ho incominciato a pensare a qualcosa di due personaggi : noi due ci siamo, siamo gli attori, siamo già qualcosa in due. Da lì è nato

qualcosa, da quello che sono le nostre origini. Ho capito che dovevo parlare, appunto, come quando parlavo da bambino, con la lingua della mia infanzia e dell'infanzia di Francesco. C'era già un legame, qualcosa che ci univa, che era la lingua. Non dimentichiamo che sono due emigranti, quindi lo sradicamento dalla terra, che per noi è avvenuto nel momento in cui siamo andati a studiare a Milano, è chiaro. [...] Perché ho iniziato a scrivere *Nunzio* ? Perché, paradossalmente, c'era una situazione rispetto alla nostra vita teatrale, quindi professionale, quasi di morte. Stava per finire, non potevamo più continuare in quel modo, potevamo anche abbandonare il teatro e quest'aria qui, di morte, guarda caso, c'è nei due personaggi : uno ce l'ha, l'altro la porta. C'è Nunzio che è malato fisicamente. È solo in scena – poi sono cose che, è chiaro, precisi andando avanti – e le prime parole di Nunzio, quali sono? Lui crea un rapporto da solo, intanto fisicamente ha un qualcosa : la malattia. Quindi, fisicamente tossisce ; dal tossire, quindi, c'è un discorso proprio fisico. È solo in scena : per parlare crea un rapporto con qualcosa che è l'oggetto, quindi un quadro, l'immagine del cuore di Gesù – bisogna creare anche i rapporti tra personaggi e oggetti, tra personaggi e spazio teatrale – quindi crea il primo dialogo con quest'oggetto, che però ha un senso. E lo fa rispetto a ciò che vive fisicamente, quella tosse. Infatti, le prime parole sono « Cori di Gesù, ti pregu. Fammi passare 'sta tussi sùbbutu sùbbutu » perché la prima cosa è chiedere aiuto ! Poi come faccio a far passare questa tosse ? Siccome non c'era nessuno, non c'era Pino, in scena, ancora doveva arrivare, quindi è solo, si aggrappa a un qualcosa che va oltre. Inizia un dialogo che non ha risposte, però inizia questo tipo di dialogo... teatrale.

E.C. : C'è qualcosa che torna spesso in Nunzio : lui rimane solo in scena mentre Pino è fuori, e si parlano. Nunzio è solo e parla solo, anche se l'altro gli risponde, però c'è questa solitudine già dall'inizio.

S. S. : Sì sì. E poi tutti e due sono due solitudini, vedi. Il lavoro è stato mettere insieme due solitudini e trovare i punti di contatto per metterle insieme, nonostante siano due solitudini diverse, come sono Pino e Nunzio. Sono due caratteri completamente opposti che entrano in conflitto, ma alla fine trovano sempre il punto di legame.

*E.C. : Per tornare un attimo a Beckett, hai detto, nell'intervista che hai rilasciato a Dario Tomasello¹⁰⁸² che, quando hai tradotto *Aspettando Godot*, è stato importante il passaggio attraverso una consapevolezza linguistica. Hai detto anche che, tramite questa traduzione, hai scoperto che Beckett era popolare.*

S. S. : Sì.

E.C. : Puoi spiegare meglio ? Perché a me risulta un po' misteriosa questa cosa.

S. S. : Allora, è chiaro, non conoscendo l'inglese o il francese l'ho tradotto da una traduzione italiana. Però facendo un lavoro di traduzione con la lingua mia messinese, siciliano ma messinese, ecco che ho scoperto dei rapporti, delle situazioni – e guarda, sto parlando di *Aspettando Godot* dove Vladimir e Estragone sono due personaggi non certo borghesi. L'ho scoperto attraverso la traduzione nella mia lingua dell'infanzia, quindi nella mia lingua

¹⁰⁸² Spiro Scimone, Francesco Sframeli, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli » (par Simone Soriani) in Simone Soriani, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, cit., p. 143-150.

d'origine, in qualcosa che già mi apparteneva di più. Quando dico « appartenere », significa che hai una padronanza tua e anche una possibilità di esprimerti liberamente, che ti porta all'assoluta libertà che è l'elemento indispensabile per la creatività : devi essere assolutamente libero di poter dire, fare, esprimerti come vuoi. La lingua messinese mi ha aiutato in questo e affrontando un autore del genere, cercando quindi di fare un lavoro di traduzione – ma creando soprattutto dei meccanismi di rapporto forti tra i due – ecco che ho scoperto dei ritmi, delle musicalità, dei silenzi, dei rapporti che appartengono veramente a ciò che è un teatro popolare. Per me Beckett è popolare : è un teatro popolare di un certo tipo, di una certa forza. Quando dico « teatro popolare », non bisogna soltanto fermarsi ad un livello, ci sono vari livelli di lettura. Nei nostri testi ci sono diversi livelli di lettura. Quando dico popolare, nobile è questa parola « popolare » : cioè è un teatro che può appartenere a tutti e deve appartenere a tutti.

E.C. : In Francia, studiamo spesso Beckett in classe al liceo. Però Beckett, da leggere, risulta un po' noioso secondo me. Un giorno ci hanno portato in gita scolastica a vedere una rappresentazione di Finale di partita data da una piccola compagnia. Una risata... Non me l'aspettavo per niente! Ho scoperto in quel momento che Beckett aveva un lato fondamentalmente buffo.

S. S. : Ma sempre clown ci sono in Beckett. Il clown triste, non è un caso : ha avuto a che fare anche con grandi attori del tipo Buster Keaton e tanti altri. Perché giustamente certe cose, in fase di lettura di Beckett, non riesci a trovarle e le scopri poi durante la messinscena ? Perché pure Beckett scrive con il corpo, è una scrittura per il corpo, cioè lui sa benissimo, meglio di tanti altri – e in questo anche è maestro – che la forza dei suoi testi, la forza vera si materializza sul palcoscenico. Quando lui scrive « pausa » o « silenzio », tu lo leggi « pausa » o « silenzio », vai avanti ; ma lui sa che quella pausa e quel silenzio hanno una forza, nel momento in cui vengono fuori da un rapporto vero tra gli attori col pubblico, con gli oggetti. Quindi c'è una tensione, ci sono mille parole in quelle pause e in quei silenzi. Le esprimono, quelle parole, i corpi dei personaggi.

E.C. : ...corpi deturpati, poi...

S. S. : Esatto ! Poi quando tu dici alla fine, è buffo : ma Beckett, anche nel dramma, nella tragedia, usa quell'elemento che appartiene al teatro e agli attori : lui gioca. Infatti, noi diciamo « recitare » e in francese, è « jouer ». Lui ha sempre il senso, il gusto, il piacere, l'idea del gioco che hanno i bambini, anche un gioco violento, tremendo, ma è un gioco e quindi nel gioco c'è anche l'auto-ironia, c'è il prendersi in giro, c'è la violenza, il cinismo : c'è tutto nel gioco.

E.C. : Quando hai scritto in dialetto, hai preso in considerazione anche la comprensione dello spettatore o assolutamente no ?

S. S. : No, mi sono lasciato andare, ho cercato subito quello di cui ti parlavo prima : la libertà di espressione. Capivo che certe parole potevano anche non funzionare. A volte i non messinesi, i non siciliani possono non capire veramente il significato di quella parola specifica, ma se crei un linguaggio teatrale, quindi pensi al corpo dell'attore e alla musicalità, attraverso un ritmo e un suono, il suono e il corpo dell'attore possono aiutare e aiutano a far capire quella parola. Solo successivamente, ho modificato qualche parola per, in un certo

senso, italianizzarla : quasi un'invenzione. Ma l'ho fatto solo ed esclusivamente nel momento in cui non distorceva il discorso sonoro. Cioè, se quella parola, per italianizzarla, doveva rendere penoso, grave, non orecchiabile la musica del dialogo, il ritmo, preferivo dirlo in siciliano.

E.C. : Quindi a livello della recitazione, come lavori su questo ritmo ? Ci lavori già dalla composizione, o soprattutto a livello tecnico con gli attori (penso alla scena del caffè in Nunzio, dove i personaggi bevono esattamente con gli stessi gesti senza neanche guardarsi) ? Come ci si arriva a questo ritmo ?

S. S. : Dal primo momento, quando vuoi scrivere qualcosa per il teatro, devi immaginarti la pagina come un palcoscenico : hai la pagina bianca – l'apertura del sipario – e quella pagina bisogna riempirla. Devi essere tu, l'autore, il primo spettatore di ciò che stai per vedere e quindi per scrivere. Allora ci vuole questo sforzo d'immaginazione e lì io sono un attore : è chiaro che c'è anche un ritmo che conosco rispetto all'essere attore e anche soprattutto all'essere attore che lavora con un altro attore, che è Francesco. Ma non vuol dire scrivere i personaggi per me. Infatti, i personaggi sono rappresentati in tutto il mondo da altri attori, perché scrivi per l'attore, non per l'attore Francesco o per l'attore Spiro. Per arrivare a questo, c'è un discorso fisico, fisicamente lo senti. C'è una trasformazione, un movimento di cui non ti rendi conto quando scrivi, trovi delle dinamiche. È un ritmo che ti appartiene, che hai dentro di te. Poi a volte, inconsciamente, lo reciti anche a voce alta, ma soprattutto entri in quel mondo : la stanza quando scrivo non è più la mia stanza e infatti perdi la cognizione del tempo. A volte puoi stare tre ore su una battuta e quel tempo ti vola, non ti rendi conto che sei stato tre ore per trovare e perfezionare un dialogo ; e non c'è neanche la fatica, la senti solo quando finisci, ma in quel momento sei dentro. Naturalmente, il vero ritmo, queste relazioni, questi rapporti, vengono fuori durante le prove e grazie alla capacità degli attori, soprattutto, perché la cosa importante è quella : sono gli attori che veramente danno corpo e materializzano, concretizzano il tutto ; e poi il teatro è competenza.

E.C. : E quindi c'è un ascolto grandissimo tra attori ?

S. S. : È indispensabile, l'ascolto è fondamentale. Quando tu dici : « Non vi guardate neanche » : ma puoi sentirti, anche se fossi bendato, perché già c'è un certo ritmo. Questo dovrebbe avvenire sempre nelle rappresentazioni. Gli attori continuamente devono ascoltarsi tra di loro, sempre, perché il teatro è ascolto. Senza ascolto, non puoi creare rapporti, non puoi creare relazioni perché l'ascolto sta alla base di qualsiasi relazione. E siccome il teatro è rapporto, deve essere alla base. Il teatro – io lo dico sempre – educa all'ascolto. Poi è chiaro, nel caso mio e di Francesco, che siamo due attori diversi, c'è comunque una intesa, una capacità di ascolto che va al di là. Ci sono cose che ci dicono, di cui noi, io e lui, non ci rendiamo conto. C'è questa sintonia, cose che sono forse dei segni, delle situazioni, dei piccoli segnali, gesti, respiri che sono per noi dei punti. Sono dei codici che sappiamo io e lui e che probabilmente non sappiamo neanche spiegare. È come in una squadra. Ti porto un esempio calcistico : tu dici : « Ma quello non guarda e già sa che dietro c'è il compagno. Senza vedere, fa il passaggio dietro ». Ma perché c'è quest'intesa : quello capisce che lui sta per fare questo, quindi tu, di conseguenza, sai che lui si ritrova lì. È passarsi la palla, ma devi essere pronto sennò la palla ti arriva addosso. Se te la passo, devi essere pronto per acciappare questa palla.

E.C. : Nella recitazione, tu e Francesco avete un modo molto diverso di recitare : tu spesso hai una cadenza molto meccanica, hai tendenza a far riecheggiare molto le ripetizioni, e a parlare su una gamma di toni più ristretta di quella di Francesco.

S. S. : Sì.

E.C. : In Giù Francesco gioca veramente – e ricorda per questo il lavoro di Carmelo Bene – sull’ampiezza del tono e anche sul trattenere le parole, gioca tantissimo sul soffio. È una cosa concertata oppure è un’abitudine che avete preso fin dall’inizio ?

S. S. : No, questo è un modo di esprimersi rispetto a certi personaggi nella diversità. Però lì c’è un modo di recitare, ecco, di Francesco che ha quest’ampia gamma sonora e fisica : non è soltanto vocale perché nasce da una fisicità. Il mio modo di recitare, invece, tende più a un’unica strada, quasi un rigore, come dici tu. Vedendoci recitare, molte volte quasi tutti capiscono chi ha scritto l’opera perché evidentemente c’è, anche inconsciamente, uno scrivere da attore, ma forse anche un recitare da autore, rispetto a ciò che è scritto. Quando dico « un recitare d’autore », significa non essere rigido perché io lo sforzo lo devo fare recitando le mie opere. Perché non voglio mai fare la regia dei testi teatrali ? Proprio perché voglio avere nuovi stimoli esterni. Poi, io faccio un processo inverso rispetto all’attore. L’attore, nel momento in cui per la prima volta si ritrova con un testo, una delle prime cose è arrivare fisicamente a imparare la parte. Io, invece, devo iniziare a dimenticarla per poi reimpararla ; devo proprio dimenticarla per arrivare allo stesso punto, per partire come gli attori. Non è così semplice però devi arrivare a questo. Il risultato è un modo più schematico di recitare.

E.C. : Però giochi anche su altre cose, ad esempio il sorriso del sicario, ne La busta, è raccapricciante ! Oppure in Giù, quando ripeti quel « Papà ! »...

S. S. : Ecco : « Papà ! papà ! ».

E.C. : Questo « papà ! » suona in modo che colpisce molto, anche se sono solo due sillabe.

S. S. : Sì, sì poi c’è una ricerca del personaggio, non dimentichiamoci ; come è successo anche ne *La festa*. Io ne *La festa* interpretavo una madre : anche lì, un suono fisico, di voce diversa. Qui [in *Giù*] devo interpretare un figlio : fra i quattro [attori], sono il più grande e devo interpretare la parte del più piccolo. Infatti con quel « papà ! » si diventa più piccoli, però in maniera teatrale perché poi bisogna anche attirare l’attenzione, scuotere, trasmettere. Quindi devi trovare un modo : ma il modo di dire « papà ! » non è arrivato già a tavolino. Arriva attraverso un meccanismo quasi di burattino quando mi tiro su. Fisicamente arriva quel tipo di suono... non penso prima : « Dirò “papà !” così ».

E.C. : Parlavamo prima de La busta : come ti è venuta questa idea dell’inferno burocratico, dove il Segretario, che reciti tu, parla una lingua molto formale ? Da dove nasce questa Busta ?

S. S. : *La busta* è stata importante come svolta drammaturgica. In tutti i miei testi, c’è sempre stata una violenza, però una violenza mai palesata, mai manifestata in scena. Anche un killer è violento, però Pino, nel momento in cui lo vediamo in scena, è la parte buona che si rapporta all’amico, quindi quella violenza non si vede. Invece, ne *La busta*, per la prima volta, c’è

questa violenza attraverso i personaggi : cioè manifestare la violenza con i personaggi violenti. Sono personaggi violenti ma che fanno di tutto per mascherarsi. È una violenza che hanno dentro, ma non riescono a mascherarla fino in fondo. Infatti, in certe cose viene fuori, in certe reazioni ; anche il Cuoco, se ci pensi, la tira fuori... E lì c'è il gioco : cioè il gioco di « Giochiamo a fare i violenti ». Infatti i tre mettono in scena un gioco – violento – per poi arrivare a distruggere l'unico che in quel momento non stava giocando¹⁰⁸³.

E.C. : È anche la prima volta che vengono dette delle parole violente. Il Segretario, appunto, insulta...

S. S. : Sì, insulta, e poi c'è anche il godere, il trovare il gusto della violenza : quando dice « Io ti spacco »...

[...]

E.C. : Non ci sono donne nella compagnia e nemmeno tanti ruoli femminili : perché?

S. S. : Allora, per i due ruoli femminili, la Mamma e la Bruciata¹⁰⁸⁴, è stata una scelta registica. Nella Madre, che è stata la prima scelta, siamo arrivati a quello perché diventava interessante staccarci ancora di più dal naturalismo e vedere come un uomo – un attore uomo – avrebbe interpretato una donna senza arrivare alla caricatura. Nella Bruciata, anche lì, c'è un discorso di repertorio, di compagnia e ci interessava anche staccarci da un discorso di naturalismo. Poi sull'invenzione, sui personaggi femminili è vero che in scena, visivamente, ci sono solo due personaggi che ho scritto, la Bruciata e la Madre. Ma le donne hanno un'importanza e ci sono, anche se non si vedono. Sono presenti in quasi tutti i testi : la madre di Nino, in *Nunzio* il personaggio dell'amante di Pino, la prostituta, Sara in *Bar*, nel *Cortile* c'è la moglie... Ci sono questi personaggi che non si vedono ma che hanno una forza drammaturgica. A me interessa che, drammaturgicamente, ci sia una forza rispetto a un racconto. Poi, sai, sui personaggi femminili, c'è anche un discorso che riguarda ciò che racconti : come riesci meglio a manifestare, a trasmettere quello che racconti. Ma se ci pensi, nel *Cortile* Beppe e Tano potrebbero essere anche due barbone, cioè due donne messe lì. Alla fine non conta proprio il discorso : conta quello che vuoi raccontare attraverso quello. Non so se qualche volta è stata messa in scena da una donna... Alla fine quello è il teatro, cioè, lo può interpretare chi vuole, poi racconti come ti viene meglio. Certo, certe cose non le puoi trasformare in donne, ma così come io ho interpretato la madre, altri personaggi potrebbero interpretare altre figure : anche la segretaria potrebbe essere in quel modo.

[...]

*E.C. : Ci sono teatranti che usano la musica proprio come colonna sonora nello spettacolo. Invece nei vostri spettacoli, molto di meno. Ci sono rumori ma pochi : ad esempio, ne *La festa* c'è un rumore metallico ricorrente, in *Nunzio* c'è una musichetta che divide le scene. Addirittura la musica, sempre più, arriva dalla scena, è suonata da strumenti in scena : la campana, la tromba, ecc. È una scelta concertata ?*

¹⁰⁸³ Il s'agit de *Il Segretario*, *Il Presidente* et *Il Cuoco*, qui martyrisent *Un Signore*.

¹⁰⁸⁴ Respectivement dans *La festa* et dans *Pali*.

S. S. : Sin dal primo testo *Nunzio*, andiamo in una direzione di essenzialità. Tutto ciò che esiste in scena come oggetti, come scenografia, come suoni e anche nei dialoghi, quindi nella costruzione dei dialoghi e dei personaggi, tutto dev'essere essenziale e necessario. Se c'è un elemento, un oggetto, deve avere una funzione drammaturgica. È la stessa cosa per la musica : se ci deve essere un intervento musicale, l'intervento musicale deve avere una forza drammaturgica per ampliare il discorso drammaturgico, quindi non indebolirlo. Tutto ciò che è presente dev'essere vivo, cioè deve avere una funzionalità, un bisogno fondamentale e necessario di presenza, sennò è meglio togliere. Ma tutto è così, anche nella costruzione dei dialoghi. Vedi che sono così asciutti : tutti i nostri lavori durano intorno ai cinquanta, cinquantacinque minuti, sono molto concentrati. Se quello che vuoi dire riesci a dirlo in cinquanta minuti, perché per dire la stessa cosa, impieghi due ore ? Cioè, meglio in cinquanta minuti!

E.C. : Tornerete a scrivere in dialetto ?

S. S. : Guarda, anche lì, se c'è un bisogno, proprio se senti il bisogno di esprimerti, di ritornare di nuovo a quella lingua con le parole dialettali, bene ! Come ti dicevo, non c'è più questa differenza quasi un po'... Donna o uomo, attori o attrici : è la stessa cosa con dialetto e italiano. Ma va bene, perché poi alla fine il suono è quello. I testi, sia in italiano che in dialetto, li ha scritti una persona, la stessa persona. Quello che m'interessa è proprio creare questo linguaggio teatrale, poi non so che cosa verrà : mezzo dialetto, mezzo... Boh, vediamo cosa succederà !

E.C. : Io trovo che c'è uno spartiacque tra i primi due drammi e gli altri, perché lì c'è ancora una specie di amicizia profonda, un legame fortissimo che a poco a poco si affievolisce. Quindi dal mio punto di vista il dialetto è ancora la lingua di questo rapporto profondo che esiste tra i personaggi di Nunzio e Pino, e di Nino e Petru. Invece dopo, non è la stessa cosa. C'è l'eccezione di Tano e Peppe però non è una coppia che si sovrappone alle altre due.

S. S. : No, no.

E.C. : Quindi il dialetto ha questa dimensione di affetto profondo ?

S. S. : Il primo testo scritto in italiano è *La festa*. Se ci pensi, ne *La festa*, si trovano i legami più forti rispetto agli altri due testi proprio perché si tratta della famiglia. Però in quel tipo di lingua – e quindi in quella costruzione di linguaggio teatrale con quelle parole – è come se ci fosse già un distacco. Mentre nella lingua siciliana messinese c'è qualcosa che nasce più dal di dentro, nella lingua italiana c'è anche uno staccarsi, a volte... Poi puoi parlare anche di rapporti, di temi e anche il rapporto, come dicevi tu, tra Beppe e Tano è tenerissimo ; ci sono dei momenti di grande tenerezza. Però c'è un distacco, le parole italiane hanno una musicalità, un suono che è diverso dalla parola siciliana. Alla fine, in tutti e due i casi, così come sono costruiti, tutte e due sono delle lingue teatrali, delle lingue teatrali adatte al voler raccontare certe situazioni. Ho iniziato a scrivere in siciliano forse perché, in quel momento, volevo parlare di personaggi più legati da un discorso, appunto, di tenerezza. In un certo senso, anche se poi anche lì..., sono situazioni e temi un po' più – tra virgolette – « realistiche » rispetto a situazioni che hanno una dimensione più surreale. Quindi in questa nostra ricerca verso una situazione più surreale, ecco che probabilmente quel tipo di lingua la trovo più adatta.

E.C. : Dal mio punto di vista, è come se Nunzio e Pino, Nino e Petru guardassero nella stessa direzione, mentre gli altri personaggi si guardassero in cagnesco ; come se ci fosse un modo di comportarsi diverso con l'italiano. Invece con il dialetto c'è un'intesa sotterranea.

S. S. : Sì, sì, sì, è vero.

E.C. : Un'ultima domanda per soddisfare una mia curiosità : quando siete in scena, se succede qualcosa nel pubblico – qualcuno starnutisce oppure un telefonino suona – riuscite a fare la battuta pur continuando il flusso del dramma. Com'è possibile non distrarsi ?

S. S. : Questo lo fa soprattutto Francesco, ma è successo anche a me e capita quando hai quella leggerezza nella recitazione, però in una continua concentrazione. Cioè quella concentrazione che non porta alla tensione, all'irrigidimento : una concentrazione dove c'è la capacità di entrare e uscire, ma recuperando quello che hai lasciato : tac...tac... Ma perché questo? Perché per noi il pubblico fa parte della nostra rappresentazione, fa parte di quella punta del triangolo, quel lato del triangolo che è indispensabile per il teatro : attore, autore e spettatore. È un creare un rapporto, qualcosa che senti, ma deve venire proprio in quel momento, perché quella battuta non la puoi fare dopo cinque minuti. C'è anche una reazione poi, a volte, del pubblico : reagisce rispetto a quello che c'è stato e poi ritorna subito in quella dimensione lì.

CHAPITRE 8. LA LANGUE INCIVILE D'EMMA DANTE

Le théâtre d'Emma Dante s'est fait remarquer depuis son commencement au début des années 2000 par des prix théâtraux en Italie qui ont mis l'accent sur un travail rigoureux, innovant et dérangeant, qui frappe par l'investissement total d'Emma Dante et de ses acteurs dans la création théâtrale. Les scènes étrangères (en France, en Suisse, en Belgique) se sont également intéressées au phénomène de cette compagnie, la Compagnia Sud Costa Occidentale, provenant d'une Sicile montrée dans la violence des relents d'archaïsme qui la parcourent et gérée par une femme au caractère aussi ferme et résolu que le nécessite la volonté de faire du théâtre à Palerme, ville aimée autant que haïe. La puissance qui anime ces spectacles intenses provient non seulement d'une volonté de pousser l'acteur et son personnage dans ses retranchements, là où l'action théâtrale devient événement, surgissement, mais aussi d'une langue théâtrale qui se construit sur différents langages entremêlés et contaminés, sur un geste-parole dont la dimension sonore et visuelle est concrète, immédiate. Les sources dialectales – le palermitain principalement, mais aussi d'autres dialectes apportés par la suite par les acteurs recrutés au fil du montage des spectacles – côtoient une langue italienne dans un mélange variable. Emma Dante met en scène une langue scénique à part entière, qui se nourrit aussi de ses extrêmes : le cri et le silence.

1. L'identité en question : un théâtre en équilibre instable

1.1. La Sicile, terre de passage

1.1.1. Sicile : attrait et répulsion

... E allora mi sono chiesta : « dove siamo ? A Palermo, in Sicilia, al Sud ». Ho pensato che la compagnia potesse avere come nome la sua collocazione geografica, ovvero il luogo in cui viveva e lavorava. Palermo sta sulla Costa occidentale : all'inizio avevo pensato a « Costa Sud Occidentale » ma sembrava il nome di una compagnia di crociere ! Allora ho messo « Sud » prima di tutto. E « Sud Costa Occidentale » mi piaceva. In primo piano il Sud,

la nostra lingua, le nostre storie, e poi, specificato, quale sud : la costa occidentale della Sicilia...¹⁰⁸⁵

Lorsque Emma Dante, née à Palerme en 1967, crée en 1999 la compagnie Sud Costa Occidentale, elle ancre son théâtre dans une terre avec laquelle elle entretient un rapport ambivalent, fait d'amour et de haine, de curiosité et de critique féroce, qu'elle évoque dans ses premiers travaux selon une modalité toute personnelle : l'urgence. La composition de la compagnie a évolué avec les spectacles et a notamment été enrichie par le recrutement de nouveaux acteurs lors de différents laboratoires animés par Emma Dante en Italie. Cependant cette composition présente une certaine cohérence pour les trois spectacles pris en compte, *mPalermu* (2001), *Carnezzzeria* (2002) et *Vita mia* (2004), les trois volets de la *Trilogia della famiglia siciliana* : Gaetano Bruno, Sabino Civilleri et Manuela Io Sicco, présents dans *mPalermu*, le sont aussi dans *Carnezzzeria* ; à ceux-ci s'ajoutent Enzo Di Michele. Ce dernier joue aux côtés d'Alessio Piazza, Giacomo Guarneri et d'Ersilia Lombardo (Zia Lucia dans *mPalermu*¹⁰⁸⁶) pour *Vita mia*. Tania Garribba en revanche n'apparaît que dans *mPalermu*, dans le rôle de Nonna Citta.

L'idée de « côte » semble programmatique de l'orientation des recherches de la compagnie : la côte est un endroit de transition, à la fois tourné vers la mer, vers l'extérieur, mais aussi porte d'entrée pour s'enfoncer à l'intérieur des terres. Ce mouvement dichotomique d'entrée et de sortie, qui se décline en dynamique dedans/dehors, intérioriser/extérioriser, cacher/dévoiler s'affirme d'entrée de jeu comme l'une des clés fondamentales du théâtre d'Emma Dante.

Cette dynamique contamine tout autant le cadre extra-diégétique de l'aventure de la compagnie que les cadres intra-diégétiques propres aux spectacles. En effet, la Sicile s'inscrit historiquement comme une terre d'exil et de retour perpétuel, où la fuite se conjugue à une attirance indéfectible. Tels Verga, Capuana, Pirandello, Quasimodo, nombreux sont les noms des hommes de lettres illustres partis au-delà du détroit de Messine, attirés par la modernité, les nouveautés européennes, mais toujours viscéralement liés à leur terre au point d'en faire l'objet direct ou indirect de toute leur œuvre.

Il en a été de même dans le parcours de la jeune Emma Dante, qui quitte la Sicile à dix-sept ans pour se présenter au concours d'entrée de l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio

¹⁰⁸⁵ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 42.

¹⁰⁸⁶ Ce rôle avait été précédemment interprété par l'actrice Monica Angrisani.

D'Amico de Rome. Elle revient à Palerme quelques années plus tard. Si le départ ne s'est pas fait de sa propre initiative, le retour encore moins. Mais dans les deux cas, la figure de la mère a joué un rôle-clé, comme l'explique Emma Dante elle-même :

Lei è stata colei che mi ha mandato e colei che mi ha riattratto. Soffriva di una malattia molto grave ed io sono tornata per lei. Stando a Palermo per lei, perché volevo seguire il corso della sua malattia e consapevole dopo undici anni di lavoro non memorabile come attrice che volevo smettere di recitare, poiché c'era una parte di me che sentivo inadeguata sul palcoscenico, decisi che se volevo continuare a fare teatro dovevo farlo in un'altra direzione : quello che avevo fatto finora non era importante per la mia vita. È accaduto che a Palermo ho ritrovato la mia identità¹⁰⁸⁷.

La notion d'« identité » est particulièrement intéressante dans le théâtre d'Emma Dante et, en dépit de la simplicité apparente avec laquelle elle en parle, c'est une notion à appréhender avec précaution et dont il faut interroger le rapport non problématique au lieu et à l'espace. Pour l'entrée « identité », le *Trésor de la langue française* indique : « A] Caractère de deux ou plusieurs êtres identiques (identité qualitative, spécifique ou abstraite). B] Caractère de ce qui, sous des dénominations ou des aspects divers, ne fait qu'un ou ne représente qu'une seule et même réalité (identité numérique, concrète) »¹⁰⁸⁸. Or c'est précisément parce qu'il n'y a pas identité complète entre l'artiste et son environnement, que celui-ci continue d'être appréhendé, non pas comme un état de fait donné et immuable, mais comme le devenir d'un ensemble complexe de *forma mentis*, d'habitudes, de schémas familiaux. L'identité correspond à la fin du mouvement, à la superposition exacte de deux réalités qui perdent de ce fait leur singularité. L'une par-dessus l'autre, elles finissent par se confondre. L'identité est le renoncement au mouvement, l'immobilisme dans un état (homogène, stable), tandis que le mouvement, le devenir génèrent naturellement des tensions, un déséquilibre nécessaire à la création. Le théâtre d'Emma Dante est un théâtre du mouvement – de l'instabilité, du renversement – et non de la superposition.

La Sicile comme port d'arrivée et de départ fait partie de la vie des Siciliens, comme le prouve encore la situation actuelle où de nombreux jeunes insulaires se voient contraints de

¹⁰⁸⁷ Emma Dante, « Entrevista a Emma Dante » [en ligne], (par Ivana Margarese) sur le site de la revue *Intramuros*, invierno 2004-primavera 2005, n.21, disponible sur http://www.grupointramuros.com/revista/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=54 (consulté le 31/03/2013).

¹⁰⁸⁸ Article « Identité », sur le site du *Trésor de la langue française*, disponible sur <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?61;s=2958020400;r=4;nat=;sol=0;> (consulté le 08/04/2013).

partir « sur le continent » pour poursuivre leurs études ou trouver un emploi et ne reviennent qu'en période de congés. L'île suscite un sentiment contradictoire de familiarité retrouvée et de colère envers une terre souvent incapable de proposer une formation et un avenir professionnel décent, condamnant ainsi depuis longtemps les insulaires à un exode national. C'est « l'effetto Sicilia », une « singolare mistura di speranza e di rigetto che è poi la tipica ambivalenza con cui i siciliani progressisti descrivono lo stato della loro terra, aperta al futuro e intanto calata in un presente in cui antiche arretratezze e nuovi problemi si sovrappongono »¹⁰⁸⁹. La distance géographique et culturelle prise par les artistes siciliens les amène ainsi à dresser un (auto)portrait ambivalent¹⁰⁹⁰ de la réalité sicilienne et le travail d'Emma Dante est parcouru par ce « crudele amore »¹⁰⁹¹ qui lui fait peindre sans condescendance une certaine réalité palermitaine.

Toutefois, cette même ville est davantage une ville d'adoption qu'une ville des origines et peut expliquer la distance qui caractérise le regard d'Emma Dante. Elle n'a pas grandi à Palerme, mais à Catane, où ses parents se sont installés lorsqu'elle avait six ans. Dans cette famille plutôt aisée, on ne parlait pas le dialecte à la maison. Palerme et la région de la Sicile en général n'ont pas été à proprement parler clémentes envers les efforts professionnels de la jeune artiste : les débuts de la compagnie se sont faits dans des endroits *a priori* peu accueillants, comme l'ancienne prison féminine¹⁰⁹². Les aides locales à la création ont été rares : son travail est donc entré en collaboration avec d'autres structures théâtrales (parmi lesquelles notamment le Centre de Recherche pour le Théâtre de Milan, le Teatro Mercandante-Teatro Stabile di Napoli) et a suscité l'intérêt des scènes étrangères (La Rose des Vents de Lille, le Théâtre du Rond-Point de Paris, le Luzerner Theater de Lucerne, le Théâtre National de la Communauté française de Bruxelles). Mais pour accéder à cette reconnaissance, à l'affirmation de son théâtre, le franchissement du détroit de Messine a été

¹⁰⁸⁹ Carlo Alberto Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit., p. 16-17.

¹⁰⁹⁰ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 11.

¹⁰⁹¹ Carlo Alberto Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit., p. 25.

¹⁰⁹² « Lavoriamo da tre anni in un centro sociale occupato che era un carcere femminile e d'estate ci trasferiamo al reparto infermeria. Si sta più freschi lì e soprattutto non ci sono le pulci, anche se ogni tanto sentiamo squittire qualche topolino ». Emma Dante, « Appunti per un teatro di ricerca » (sous la direction de Gerardo Guccini et Claudio Meldolesi), in *Prove di drammaturgia*, luglio 2003, n.1, p. 21. L'actuel lieu de travail de la compagnie s'appelle d'ailleurs la Vicaria, qu'Emma Dante définit comme « spazio privato, autogestito, autofinanziato, indipendente, aperto, instabile, insubordinato. [...] La Vicaria è uno spazio dove un artista è liberato dal peso di quella "sorveglianza speciale" a cui accenna Carmelo Bene quando in tutta coscienza sente di non meritare comprensione alcuna, di essere trascurato dallo stato e dalle strutture ad esso subordinate e di rimanere tale in nome dell'arte e della poesia. La Vicaria è uno spazio svincolato ». Emma Dante, sur son site officiel www.emmadante.it (<http://www.emmadante.it/lavicaria.html>, consulté le 07/08/2014).

nécessaire : elle s'est ainsi présentée au Teatro Valle de Rome et a obtenu le Premio Scenario qui a récompensé en 2001 *mPalermu*, premier volet de ce qui allait devenir *La Trilogia della famiglia siciliana*. Encore aujourd'hui, Emma Dante suscite des réactions très contrastées en Sicile. Il s'agit donc d'une relation ambivalente avec la terre natale et l'idée de « recupero delle radici palermitane, la riscoperta di un'identità »¹⁰⁹³ est davantage à comprendre comme l'interrogation constante d'une réalité avec laquelle elle se trouve désormais en contact étroit. La représentation de celle-ci tire sa force de frappe d'une vision expressionniste qui inclut des éléments surnaturels (en particulier l'animation autonome des objets ou de parties du corps). Le parti-pris antinaturaliste aboutit à une « reinterpretazione paradossale della realtà »¹⁰⁹⁴. Elle déclare à propos de *Cani di bancata* :

Lo sappiamo già che un morto sta sul letto e lo sappiamo già che un proiettile uccide un uomo. Ma nel momento in cui si fa teatro non ci crede nessuno ! Non è una bugia, è la verità : io invece devo raccontare le bugie, altrimenti la verità come fa a venire fuori ? Posso mai fare una vera messa, come la farebbe il sacerdote ? No, sarebbe ridicolo ! Devo traviare chi mi sta di fronte. Insomma io devo mentire¹⁰⁹⁵.

L'environnement créé est parcouru par une dynamique de vie et de mort, où les corps sont poussés à l'extrême de leurs capacités, où les histoires, par leur impact visuel, sonore, par la cruauté qu'elles contiennent, se font non pas représentation mais images épiphoniques d'une civilisation restée depuis des siècles incompréhensible à ceux « du continent ». Toutefois, bien que les mises en scène des spectacles soient fondées sur un langage scénique très riche, le résultat esthétique ne reste qu'un moyen et non une fin en soi et ce théâtre semble bel et bien appartenir à cette « letteratura della responsabilità e della conoscenza » sicilienne¹⁰⁹⁶.

Ma l'osservazione selvaggia perseguita da questa donna di teatro del 2000, con il suo orientamento soggettivista, può discendere, secondo me, da quel verismo soprattutto verghiano che ha fondato la propria rivolta artistica su una resa della realtà siciliana tanto oggettivamente molesta da apparire provocatoria. Non mancano, nella scrittura della Dante, tracce del codice

¹⁰⁹³ Sergio Ariotti, « Prefazione », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 3.

¹⁰⁹⁴ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 90.

¹⁰⁹⁵ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 57.

¹⁰⁹⁶ Carlo Alberto Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit., p. 25.

comico-fantastico di Capuana ; ma è da Verga in poi che rappresentare la propria terra diventa un'impresa « di verità, di scavo, e di "oltraggio" »¹⁰⁹⁷.

1.1.2. Parcours théâtral

La Compagnia Sud Costa Occidentale se fait connaître, après plusieurs créations, grâce à *mPalermu* qui remporte le Premio Scenario et le Premio Lo Straniero en 2001 ainsi que le Premio Ubu en 2002. Viennent ensuite *Carnezzzeria* (2002, Premio Ubu et Premio Gassman en 2003) et *Vita mia* (2004) qui composent avec le premier spectacle *La trilogia della famiglia siciliana*, triptyque homogène dont chaque volet ne prévoit pas plus de trois personnages. Avant *Vita mia*, Emma Dante met en scène deux autres spectacles-adaptation : *Medea* d'après Euripide (2004), spectacle sur commission avec Iaia Forte et *La Scimia* (2004), d'après le récit *Le due zitelle* de Tommaso Landolfi, réécrit pour la scène par Elena Stancanelli et dont le rôle principal est tenu par Sabino Civilleri. *Mishelle di Sant'Oliva* (2005) a également une place particulière car le spectacle est porté par deux acteurs étrangers à la compagnie, Giorgio Li Bassi et Francesco Guida. *Cani di bancata* (2006) signe un tournant dans la création d'Emma Dante car elle y fait recours pour la première fois à une troupe d'acteurs élargie (onze) parmi lesquels Carmine Maringola, qui fait son entrée dans la compagnie. L'année 2007 voit à l'œuvre deux créations particulières : *Il festino*, composition monologique, qui remet à l'honneur Gaetano Bruno et *Eva e la bambola*, performance mêlant les textes d'Emma Dante à la musique de Carmen Consoli. *Le pulle* (2009) met en scène à nouveau une troupe importante d'acteurs. Un retour à la structure des débuts est opérée par le second tryptique, la *Trilogia degli occhiali* (2011), composée d'*Acquasanta* (monologue pour Maringola), *Il castello della Zisa* (avec Onofrio Zummo, Stéphanie Taillandier et Claudia Benassi) et *Ballerini* (Sabino Civilleri et Elena Borgogni¹⁰⁹⁸): chaque volet ne comporte qu'un à trois personnages. En 2013, Emma Dante met en scène *La bella Rosaspina addormentata* (avec Gabriella D'Anci, Rosanna Savoia, Emilia Verginelli), « favola per bambini e adulti » comme l'indique le sous-titre. En 2014 sont créés deux pièces : *Le sorelle Macaluso* (avec Serena Barone, Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna, Italia Carroccio, Davide Celona, Marcella Colaianni, Alessandra Fazzino, Daniela Macaluso, Leonarda Saffi, Stephanie

¹⁰⁹⁷ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 15, qui cite à son tour Carlo Alberto Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit., p. 7.

¹⁰⁹⁸ Le rôle était à l'origine interprété par Manuela Lo Sicco.

Taillandier) ainsi que *Operetta burlesca* (avec Viola Carinci, Roberto Galbo, Francesco Guida et Carmine Maringola). Emma Dante a également écrit et réalisé pour le cinéma en 2013 l'adaptation de son propre roman, *Via Castellana Bandiera*, pour lequel l'actrice Elena Cotta a remporté le prix de la meilleure interprète féminine à la 70^{ème} édition de la Mostra de Venise.

1.2. Une création (supposée) parthénogénétique : le corps auteur

Creuser, fouiller, retourner¹⁰⁹⁹ tout ce sur quoi s'est édifiée cette culture de groupes sociaux repoussés dans le précipice de la destruction et de l'autodestruction¹¹⁰⁰, cette « carne da macello »¹¹⁰¹ incapable de sortir de sa condition, et jeter tous ces gravas à la tête du spectateur qui doit en ressortir bouleversé : c'est l'un des objectifs revendiqués du théâtre d'Emma Dante. Cette idée d'exploration constitue un fil conducteur ; Emma Dante ne sait pas où elle va, ni comment elle y va : elle sait juste qu'elle y va. Elle tient à former elle-même les acteurs avec lesquels elle travaille, car les spectacles sont fondés en bonne partie sur cette interaction forte entre les différentes entités du processus. Ce sont les *trainings* avec ses acteurs qui contribuent à bâtir un spectacle, à trouver les solutions à un problème d'où naît le besoin de spectacle¹¹⁰² : « È sempre molto chiara la necessità : all'inizio non è chiaro il modo, ma la necessità c'è, da subito »¹¹⁰³. Les spectacles sont donc portés par une logique de construction *in fieri*, sur des voies qui s'ouvrent progressivement. Pour décrire ce mode opératoire, Cristina Valenti parle de parthénogénèse : « lo spettacolo non è frutto di un vero e proprio lavoro registico, ma nasce da una sorta di processo di “partenogenesi” : per

¹⁰⁹⁹ « [...] Emi è una che fruga nei cassettoni della spazzatura. [...] Tutto ciò che viene scartato perché ormai è fallito. Emi crede nella *monnezza*. Inerte, ma proprio per questo saturo di racconti, ma *monnezza* è uno scarto, cioè il contrario esatto di una “buona storia” ». Elena Stancanelli, « Come fa un aereo a volare », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 84.

¹¹⁰⁰ Goffredo Fofi, « Emma la vastasata », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 139.

¹¹⁰¹ « Ho visto nelle facce della gente occhi di lucertola seminasosti dalle palpebre ; occhi di cavallo iniettati di sangue ; e occhi di mucca, luminosi e bagnati, con una struggente dolcezza interiore. Erano uomini strappati a se stessi, scannati da una vita insulsa. Animali impauriti e pericolosi che con la propria profonda capacità di partecipare alla sofferenza andavano perdendo col tempo ogni parentela umana. *Carnezzzeria* è la storia di una di queste famiglie di carne da macello, con i suoi legami morbosi, con le sue fughe isteriche e paralizzanti, con la sua aria ristagnata di odore di fumo ». Emma Dante, introduction à *Carnezzzeria*, in *Carnezzzeria : trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 75.

¹¹⁰² Toutefois, pour la *Trilogia degli occhiali*, son mode opératoire a quelque peu changé : le texte a été remis à l'éditeur Rizzoli pour la publication fin 2010, tandis que les spectacles ont été créés quelques mois plus tard, comme le fait remarquer Anna Barsotti dans « La “Trilogia degli occhiali” di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], cit.

¹¹⁰³ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 65.

autogenerazione interna, una scena fecondatrice dell'altra »¹¹⁰⁴. Emma Dante s'est inventé une fonction qui ne se limite pas à la simple mise en scène ; elle-même peine à se définir « regista », repoussant l'appellation et préférant celle de « teatrante »¹¹⁰⁵. Amener le travail à devenir un produit fini et représentable revient donc en quelque sorte à contredire ce processus de recherche constante :

La rappresentazione è qualcosa che ricorda un processo di rottura. La rappresentazione di uno spettacolo, per me, è lo spettacolo mancante. Non riesco a immaginare di rappresentare uno spettacolo « compiuto ». Quindi nello stesso momento in cui lo rappresento, lo nego : la rappresentazione è la mia testimonianza della mia incapacità di rappresentare...¹¹⁰⁶

[...] Rivendico questo « mestiere », che non è virtuosismo o divertimento fine a se stesso. È qualcosa che mi lacerà il cuore ogni volta che lo faccio, perché l'obbiettivo è comunque altro : non quello di rappresentare lo spettacolo in modo che tutti siano contenti o felici o tristi quando si esce da teatro. Quello che cerco è di « negare » lo spettacolo, sempre. E più lo nego, più è. Purtroppo è così. Per ora è così...¹¹⁰⁷

La création oscille donc entre l'être et le non-être, l'accouchement de la matière intime et le rejet de cette matière¹¹⁰⁸. Cette difficulté de l'engendrement et donc de la maternité se retrouve par ailleurs à un niveau intra-diégétique. La figure maternelle est récurrente dans le théâtre d'Emma Dante, à commencer par la protagoniste de *Vita mia* (2004) : en entrant dans la salle, les spectateurs trouvent sur scène une femme vêtue de noir (La Madre-Ersilia Lombardo) et trois garçons en pyjama (Uccio-Alessio Piazza, Gaspare-Enzo Di Michele, Chicco-Giacomo Guarneri)¹¹⁰⁹ autour d'un lit vide. On ne comprend qu'au cours de la pièce que ce lit est le lit funèbre de l'un des trois fils, mort d'un accident de bicyclette ; mais le temps est suspendu et la vie s'accroche encore. « *Vita mia* è il tentativo folle e disperato di

¹¹⁰⁴ Cristina Valenti, « La lingua e gli stranieri. Dal taccuino di Scenario », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 129.

¹¹⁰⁵ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 72.

¹¹⁰⁶ Ibid., p. 49.

¹¹⁰⁷ Ibid., p. 50.

¹¹⁰⁸ « Ecco, senza volermi paragonare a un genio come Sciascia, io rappresento i miei spettacoli, i miei mondi e i miei personaggi perché vorrei, sinceramente, allontanarmi da loro. Quel che è importante non è lo spettacolo che ho fatto ieri, ma quello che farò domani : e vorrei che si allontanasse sempre di più da questa musica, da questo clamore, da questo bordello, da questa "vucciria"... ». Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 50.

¹¹⁰⁹ Une captation du spectacle a été faite au Salone Grande Villa Medici, à Rome en octobre 2004. Les spectateurs ne sont toutefois pas présents. Emma Dante, *Vita mia* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; avec Ersilia Lombardo, Enzo Di Michele, Giacomo Guarneri, Alessio Piazza. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

ritardare fino allo stremo delle forze l'ultimo giro prima della morte »¹¹¹⁰. Dans l'œuvre de la Palermitaine, on trouve principalement deux types de génitrices : la figure de la mère toute-puissante (celle de *Vita mia*, à la fois sévère et tendre ; la mère du travesti Moira dans *Le pulle*, créée en 2009¹¹¹¹, qui vend son enfant au plus offrant ; mais surtout Mammasantissima, celle de *Cani di Bancata*, drame de 2006¹¹¹², qui se révèle être une effrayante allégorie de la mafia), ou au contraire la figure de la mère absente. Dans *mPalermu*, il s'agit du drame de la sortie impossible pour la famille Carollo qui s'apprête à faire sa promenade dominicale¹¹¹³ : les parents manquent, tout comme dans *Carnezzzeria*¹¹¹⁴. Ce deuxième drame de la trilogie, sans doute le plus dur, met en scène Nina « 'a scimunita » (Manuela Lo Sicco), jeune fille vêtue d'une robe de mariée, enceinte, accompagnée de ses trois frères (Paride-Gaetano Bruno, Toruccio-Sabino Civilleri, Ignazio-Enzo Di Michele) dans un lieu qui sera, semble-t-il, celui de son mariage. Le voyage jusque là est en fait une tentative des frères d'abandonner leur sœur, qui porte le fruit de l'inceste fraternel. Des disputes se succèdent, qui révèlent la violence des rapports familiaux, y compris celle subie par les garçons pendant l'enfance de la part d'un père lui-même incestueux. Les frères finissent par partir, après avoir cloué le voile de Nina au plancher, objet qui deviendra l'instrument de mort de Nina, « *che s'impicca al contrario* »¹¹¹⁵. Cette absence maternelle dans la diégèse semble refléter la maternité manquée pour la conception des spectacles :

In *mPalermu* non ci sono nemmeno una madre e un padre. In *Carnezzzeria* ci sono solo fratelli... È come se mancasse la genesi degli spettacoli : il fatto che manchi un genitore è, naturalmente, anche metafora di

¹¹¹⁰ Ainsi que le dit Emma Dante dans la petite introduction qui précède le texte publié. Emma Dante, *Vita mia*, in *Carnezzzeria : trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 137.

¹¹¹¹ Le texte de *Le pulle* a été publié dans la revue *Hystrio*. Emma Dante, *Le pulle*, in *Hystrio*, gennaio-marzo 2010, n.1, p. 102-113.

¹¹¹² Le texte de *Cani di bancata* a été publié dans la revue *Hystrio*. Emma Dante, *Cani di bancata*, in *Hystrio*, gennaio-marzo 2007, n.1, p. 102-107.

¹¹¹³ Une captation du spectacle a été faite au Deposito Giordani de Pordenone le 29 octobre 2005. Emma Dante, *mPalermu* [DVD], mise en scène Emma Dante ; avec Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Tania Garribba, Ersilia Lombardo, Manuela Lo Sicco. Roma, Nuova Iniziativa editoriale, 2006.

¹¹¹⁴ Une captation du spectacle a été faite à la Saletta Gramsci, Associazione Teatrale Pistoiese, à Pistoia, le 4 mars 2007. Emma Dante, *Carnezzzeria* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; avec Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Enzo Di Michele, Manuela Lo Sicco. Lieu et date de la captation : Saletta Gramsci, Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia, 04/03/2007. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

¹¹¹⁵ Comme l'indique la didascalie du texte publié. Emma Dante, *Carnezzzeria*, in *Carnezzzeria : trilogia della famiglia siciliana*, p. 131. Sauf indication contraire, les citations pour *Carnezzzeria* sont prises du texte publié en livre et non du texte publié en revue (dans *Prove di drammaturgia*, à la suite de *mPalermu*), beaucoup plus succinct. Comme pour *mPalermu*, Anna Barsotti indique que la version inédite de 2005 qu'elle a pu consulter est amplifiée par rapport à celle de 2003. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 65. Le texte joué dans la captation est à mi-chemin entre les deux versions.

questa mancata genesi. In realtà, io non sono una regista « vera », e il fatto che manchi la « maternità » mostra come manchi anche una effettiva regia. Gli spettacoli nascono su altri presupposti, che non sono quelli, ormai tradizionali, del regista che si mette a tavolino e si studia il copione. No : l'ovulazione avviene in scena, non c'è un concepimento esterno. È tutto lì. Quindi è come se mancasse il « comandante », è come se chiedessi ai miei attori di fare le veci del regista : e così, togliendo loro un « genitore », li reponsabilizzo in maniera molto più concreta, molto più pericolosa. È pericoloso stare senza mamma e papà : se ci sono mamma e papà si tende a delegare e ad abbandonare le proprie responsabilità¹¹¹⁶.

Cependant, cette supposée absence de génitrice n'est vraie que jusqu'à un certain point, car la présence d'Emma Dante durant les travaux préparatoires aux spectacles est réputée autoritaire, voire despotique¹¹¹⁷. Il reste que l'idée d'un spectacle qui se construit à partir de ses propres ressources est tout à fait cohérente avec l'idée que se fait Emma Dante de l'acteur : celui-ci doit être « bâtard » ou bien « pur », ce qui pour elle revient au même¹¹¹⁸. La « bravura » de l'acteur n'a aucune valeur à ses yeux, pire : elle détériore la qualité du travail. Elle choisit au contraire ses acteurs selon des critères qui ressemblent à sa propre formation : des personnes ayant fréquenté des cours de théâtre, qui ont acquis des connaissances techniques mais ne savent pas encore les mettre en pratique, car ils ne sont pas encore assez aguerris pour s'être inventé un style personnel. » Bastardo significa senza genitori, significa non aver avuto un'educazione. Penso ad un attore maleducato. Uno che sa che per mangiare a tavola bisogna usare le posate, però lui, d'istinto, mangerebbe con le mani »¹¹¹⁹. Tous les éléments du spectacle, humains et inanimés, doivent être malléables, pétrissables, non figés. L'abandon à la scène doit être total, non entravé par une personnalité d'acteur plus handicapante qu'utile. Cet abandon se traduit pour les acteurs par le renoncement à la pudeur,

¹¹¹⁶ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 41.

¹¹¹⁷ « Essere teatranti significa occuparsi della scenografia, dei costumi, prendersi cura degli attori, occuparsi di cosa dicono e di come lo dicono, del testo da scrivere, della Siae, dei contratti... Tutto deve essere sotto il mio controllo ». Emma Dante apparaît comme un pygmalion constamment inspiré par ses égéries, mais qui tient fermement les ficelles de la machine spectaculaire. Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 72. « Terribili sono le voci che corrono sul suo conto, sulla sua aggressività e la sua aggressione, sulla sua maniacalità e sulla sua rabbia. Sulla passionalità. Ed è tutto vero ». Patrizia Bologna, « Verso Purgatorio », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 142.

¹¹¹⁸ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 44.

¹¹¹⁹ Ibid., p. 44.

au jugement et aux réflexes d'autoprotection contre les attentats que leurs habitudes subissent constamment : il s'agit pour eux d'un véritable « acte d'amour »¹¹²⁰.

Non amo gli attori che sanno recitare né gli artisti che si identificano con la loro idea di fare arte. Io gioco col teatro come se mi giocassi la vita ! Il valore più grande che ha per me un gesto artistico è l'offerta della propria miseria e della propria dignità, senza protezione o compromessi¹¹²¹.

L'ambiguité du rôle d'Emma Dante dans la structuration des spectacles semble bien s'inscrire précisément dans ce portrait bifront de la mère absente et de la mère toute puissante face à ses « enfants »¹¹²². De fait, si les premiers spectacles se sont construits sans une trame prédéterminée, toutefois c'est bien elle qui guide ses acteurs ou plutôt qui les approfondit comme une matière riche en potentialités. Sabino Civilleri le résume très bien :

« [...] Fidatevi di me, fate una cosa anche se non la capite. Voi fatela ». Per Emma conta molto il non pensare : a me ha ripetuto per anni, giorni, ore con aggressività : « non pensare, mai, fallo. Non sei tu a dover pensare ». Lei punta molto sull'emotività e vieta all'attore il giudizio. Lei dice sempre : « sono io, da fuori, a dirti che cosa fare. Voi dovete essere quasi ignari, non del mezzo che avete, ma della potenza che il mezzo ha di comunicare, perché comunque io sono qui per questo, perché sono io a leggerlo, a decodificarlo, a renderlo possibile ». E quindi lei è essenziale per noi, ma non quanto noi siamo essenziali per lei¹¹²³.

Il s'agit donc d'un théâtre d'(ex)-actrice pour acteurs, par les acteurs, à travers le corps de ces acteurs. Ce corps constitue la matière première et en tant que tel, il est exploité dans ses limites physiques (la piccola abbuffata de *mPalermu*, dans laquelle le personnage joué par Sabino Civilleri se goinfre jusqu'à la nausée de pâtisseries est une véritable épreuve physique), mis en jeu au sens littéral du terme, chorégraphié, désarticulé : révélé.

Il mio percorso artistico parte da un inventario esistente, fatto dai corpi degli attori. Il loro rapporto d'identità è determinante per rappresentare e pensare, essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena. Devono potersi trasformare in tutti gli alberi di un intero bosco e riuscire a far scorrere su un pavimento tutta l'acqua del mare¹¹²⁴.

¹¹²⁰ Expression employée aussi bien par Sabino Civilleri que par Manuela Lo Sicco dans leur interview respective (« Uno spazio dove tutto è possibile » e « Giocare a nascondino in un campo minato ») pour l'ouvrage *Palermo dentro* (sous la direction de Andrea Porcheddu), cit. p.182 et 176.

¹¹²¹ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 92.

¹¹²² « Comunque si capisce che i miei ragazzi sono la mia vita, no ? » ; « Sabino è come se fosse mio figlio, la mia vita : per lui ho un'adorazione particolare... ». Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 45.

¹¹²³ Sabino Civilleri, « Uno spazio dove tutto è possibile », cit., p. 179.

¹¹²⁴ Emma Dante, « Appunti sulla ricerca di un metodo », cit., p. 22.

Les particularités de chaque acteur sont prises en compte et travaillées soit dans le sens d'un approfondissement de ses caractéristiques de départ, soit dans la direction contraire. Les corps sont la source première du rythme et sont exploités dans le sens d'une puissance chorale bâtie sur la somme de toutes les corporéités¹¹²⁵.

1.3. Un théâtre de l'identité insaisissable

1.3.1. Le personnage immédiat

L'indétermination, la recherche et l'affirmation de soi agissent comme des thèmes-clé dans le travail d'Emma Dante. La structure claire et hiérarchisée de la famille du drame moderne a disparu. La structure familiale est éclatée, bancal, les relations d'affection problématiques, conflictuelles voire contre nature. En l'absence de parents, d'autres rapports de force se créent, en partie puisés dans une culture méridionale où l'homme exerce une domination parfois agressive sur son entourage. Les personnages sont davantage des silhouettes, des corps où viennent s'inscrire concrètement les tensions à l'œuvre, plus que de véritables individus psychologiquement déterminés par leur discours : ils agissent moins qu'ils ne *sont agis* par des dynamiques complexes (de haine et d'amour). Les relations entre personnages ont laissé place à des mises en présence suscitant parfois à elles seules le déclenchement d'instincts primordiaux, souvent violents ; l'expression verbale dit un état plus qu'un contenu. L'entité est mise à nu dans son for intérieur, comme un sac que l'on retournerait. Cette impossibilité de l'individualisation (ou son inutilité) est ainsi rendue au début de *mPalermu* (2001), caractérisé par des « Voci prive di identità, perché la scelta del buio totale nell'attacco favorisce proprio questo effetto di polifonia indecifrabile, in cui non si definiscono i nomi e neppure le facce e le figure dei parlanti »¹¹²⁶. Des figures dont la situation se fait écho d'une condition universelle de vie douloureusement scindée entre souffrance et joie (puérile) et qui s'apparentent presque à des masques de *Commedia dell'Arte* :

Ma quelle maschere – di una commedia quanto mai eterna – sono forse più vicine alle maschere greche : prototipi (o archetipi) di un'umanità minima, secondaria. Non ci sono eroi, né geste epiche nel teatro di Emma. Vediamo

¹¹²⁵ C'est un « fenomeno dell'individualità nella coralità, o meglio dell'appropriazione singolare di una fisionomia corporea e mimica che agisce in un contesto di pluralità coordinata ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 159.

¹¹²⁶ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 143.

maschere messe in situazione, sottomesse allo sviluppo (fatale) delle loro magre esistenze, e costrette a combattere con (e contro) la tragedia della vita¹¹²⁷.

Les personnages de *mPalermu* en particulier se définissent comme des entités expressives, qui s'agitent, parlent fort, se taisent inopinément car le drame repose sur la nécessité vitale d'aller vers le dehors, de laisser sortir tout ce qu'une vie de privation, de mesquinerie, de pauvreté matérielle et intellectuelle a pu accumuler dans ces êtres qui vivent un instant éternellement présent, sans futur ou dénouement possible. C'est bien là que se tient la « tragedia della vita » : le personnage s'escrime pour fuir un destin inéluctable, tandis que quelque chose de plus puissant que lui l'opprime – la famille, les conventions, la condition sociale. Ici, il n'y a plus de symbolique, plus d'élévation : ces personnages sont profondément ancrés aux planches qui les soutiennent, dans une réalité horizontale, qui n'est rien d'autre qu'elle-même dans sa dimension concrète. Ce théâtre opère donc une désubjectivation des personnages, qui sont davantage objets que sujets, tant le processus qui veille à leur création a produit une individuation sans pour autant prévoir de personnalisation¹¹²⁸. C'est un personnage-surgissement dans *l'hinc et nunc* théâtral, tout comme le spectacle vaut comme événement, épiphanie surgissant de l'obscurité et avalée de même par celle-ci à la fin.

Le passé contient les prémices de la faute, du drame : les photos ressorties par Nina dans *Carnezzeria* exhument des souvenirs qu'il aurait mieux valu tenir enfouis. Le futur ne semble pouvoir se dénouer que par une résolution fatale. Les personnages semblent ainsi s'agiter dans un éternel présent angoissant : c'est exactement cette suspension temporelle qui est à l'œuvre dans *Vita mia* (2004), où le temps est suspendu entre l'accident de vélo et la veillée de la dépouille.

1.3.2. L'urgence de la parole

Les personnages d'Emma Dante parlent et bougent par nécessité de vie, en quelque sorte. Ce besoin primordial déborde les limites de la diégèse et s'affirme comme méthode de

¹¹²⁷ Andrea Porcheddu, « La tribù tragica di Emma Dante », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 102.

¹¹²⁸ Gilles Deleuze développe cela dans l'idée d'« heccéité ». « L'heccéité est ce mode d'individuation, qui ne se réduit ni à la substance, ni à l'objet, ni au sujet, mais concerne cependant des individualités parfaites, à condition qu'elles soient saisies sur le plan de consistance ou d'immanence que permet la logique des multiplicités, au lieu d'être rapportées à un plan de transcendance ». Anne Sauvagnargues, « Heccéité » in Robert Sasso, Arnaud Villani (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, in *Les Cahiers de Noesis*, Printemps 2003, n.3, p. 171.

travail pour les acteurs : « Se la parola non nasce dalla necessità dell'attore non mi interessa : la parola è secondaria rispetto alla necessità. [...] Non è importante quello che dice ma il meccanismo che si è scatenato in lui »¹¹²⁹. Ce besoin vital correspond à celui qu'éprouvait Emma Dante, du moins au début de sa carrière : « Ciò che mi colpì fu l'urgenza : Emma è così, ha un carattere dirompente, per lei tutto è una questione di vita o di morte, per lei ogni cosa deve essere fatta subito perché domani, magari non ci siamo più... »¹¹³⁰. Dans *mPalermu*, la fonction de la parole est presque entièrement phatique : les figures verbalisent pour créer un lien, entre eux et avec les spectateurs (peu importe que ce lien soit établi sur la base d'un conflit ou d'une complicité), pour se projeter vers une possibilité de dehors. On assiste donc à une sorte de renversement du statut du personnage : celui-ci n'a pas été créé pour dire quelque chose (ce qui renverrait par ailleurs à un statut assumé d'auteur-metteur en scène), mais il parle pour exister.

Questa parlata però non solo nasce coi personaggi stessi, ma senza di essa i personaggi non esisterebbero, essa è la necessità assoluta, identificante del loro vivere scenico. E i personaggi lo sanno : la loro parlata è talmente connaturata e talmente comune a tutti che è come l'aria che respirano, ognuno di loro continuamente ne aspira una certa quantità, se ne serve e quindi la restituisce all'uso comune¹¹³¹.

Dans *mPalermu*, ce n'est pas le personnage qui est à l'origine de son discours, mais c'est un flux de paroles, plus ou moins distinct, qui semble traverser l'espace d'une heure des corps solides, les révélant ainsi à la lumière de la scène, pour ensuite s'évanouir et les renvoyer dans l'obscurité.

Cette fonction de la parole est confirmée dans la deuxième trilogie, celle *degli occhiali* (2011). La parole y est principalement exploitée dans sa matérialité sonore en lien étroit avec la chorégraphie des corps. Dans *Acquasanta*, monologue d'un marin débarqué de force et devenu sans-abri, qui se prend à faire revivre son amour pour la mer, la performance de Carmine Maringola est à cet égard remarquable, attaché qu'il est à trois ancres qu'il retient pendant toute la durée du spectacle sur la proue d'un bateau imaginaire. Le jeu verbal de

¹¹²⁹ Patrizia Bologna cite les paroles d'Emma Dante in « Verso Purgatorio », cit., p. 162.

¹¹³⁰ Manuela Lo Sicco, « Giocare a nascondino in un campo minato », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 170.

¹¹³¹ Andrea Camilleri, « Prefazione », in Emma Dante, *Carnezzeria : la trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 10.

Maringola tend vers la logorrhée (comme pour son rôle de Stellina dans *Le pulle*¹¹³²) et fait résonner un dialecte théâtral de matrice napolitaine amplifié par une expressivité corporelle réelle, bien qu'entravée. *Il Castello della Zisa*, où un adolescent (Onofrio Zummo) frappé de catatonie dans un institut religieux se réanime le temps de conter son enfance, met en scène des performances qui relèvent de l'art du cirque : l'irruption de la langue française, dont il sera fait mention ci-après, ne représente pas un élément réellement perturbateur car l'alternance italien-français apparaît davantage comme « borbottii variamenti intonati »¹¹³³. De la même façon, le récit merveilleux en sicilien de l'adolescent, revenu magiquement à la vie par le biais d'une poupée mécanique heurtée, « ha un peso relativo (dal punto di vista verbale) rispetto all'agilità acrobatica, la capacità da giocoliere con cui si risveglia dalla catatonìa »¹¹³⁴. Dans *Ballarini*, duo chorégraphique de deux personnes âgées (Elena Borgogni et Sabino Civilleri) parvenus à la fin de leur vie et qui revivent à l'envers le film de leur vie, la parole est réduite au strict minimum, c'est-à-dire quelques rares répliques, car tout est confié au ballet des corps sur une riche bande-son composée surtout de chansons populaires. Le spectateur se trouve « non in un teatro canzone o in un teatro danza, ma certamente in una vitalissima giostra performativa, dove musica e ballo eccedono ogni possibile immaginazione di teatro di parola (sia pure didascalica) »¹¹³⁵.

1.3.3. Une chorégraphie de l'instabilité : le rang et la ronde

L'instabilité constitutive de ces figures se traduit scéniquement par une chorégraphie extrêmement dynamique. Deux figures sont souvent exploitées dans les spectacles : le rang et la ronde. Le rang, ou « schiera », provient directement d'un exercice enseigné par Gabriele Vacis, qu'Emma Dante a eu l'occasion de croiser durant son apprentissage d'actrice. La *schiera* consiste à faire douze pas en avant et douze pas en arrière sans jamais perdre le rythme ni la synchronie avec les autres, tout en affinant petit à petit la posture de son propre personnage. Emma Dante reprend cet exercice, l'enrichit de contraintes supplémentaires et l'intègre au spectacle. Ainsi, dans *mPalermu*, ce rang constitue la disposition principale des

¹¹³² Emma Dante, *Le Pulle, operetta amorale* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; musiques originales Andrea Porcu ; textes des chansons Emma Dante ; avec Elena Borgognoni, Sabino Civilleri, Chiara Muscato, Ersilia Lombardo, Sandro Maria Campagna, Manuela Lo Sicco, Carmine Maringola, Clio Gaudenzi, Antonio Puccia. Lieu et date de la captation : Cascina, presso La Città del Teatro, 19/02/2010. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

¹¹³³ Anna Barsotti, « La "Trilogia degli occhiali" di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], cit.

¹¹³⁴ Ibid.

¹¹³⁵ Ibid.

figures pendant toute la pièce : il se désagrège régulièrement sous l'effet des différents contretemps qui entravent la sortie, pour se reconstruire obstinément, dans l'ordre de départ. L'un des neuf cadres qui composent la pièce s'articule en partie autour de la reconstitution erronée du rang, où le personnage de Giammarco n'a pas repris sa place de départ, créant de fait une confusion dans l'attribution des pâtisseries que chacun avait posées devant soi. Le rang est définitivement rompu avec la mort de Nonna Citta, qui réunit autour d'elle les autres personnages en proie à la panique. Lorsque Nonna Citta reste finalement immobile, les personnages s'avancent vers l'avant-scène comme s'ils devaient recomposer le rang, mais ils s'arrêtent soudainement là où ils sont, dispersés sur toute la profondeur de la scène.

Un autre exemple de rang dynamique est celui des *cani* mafieux dans *Cani di bancata*¹¹³⁶. Ici le rang s'élargit en raison du nombre des personnages plus important que dans la première trilogie. Drame ayant pour objet le fonctionnement interne de la mafia, il met en scène le rituel d'entrée d'un nouvel affilié, Don Sasà, sous les yeux des autres mafieux. On y trouve un boss féminin inquiétant, *Mammasantissima*, qui orchestre sa disparition volontaire à la fin et invite ses *cani* à se répandre et à prendre possession du monde : « Il paese sarà nostro ! Sulle poltrone del potere pogerete i vostri culi : a destra, a sinistra, al centro, che importanza ha dove vi siederete ? Io sarò la vostra ombra e vi seguirò ovunque. [...] Credetemi : io non esisto »¹¹³⁷. Le rang dans *Cani di bancata* est réalisé par une véritable armée d'une quinzaine de personnages qui se déplacent en ordre d'avant en arrière. La démarche est caractérisée par une avancée excessive du bassin, dans une pose sexuellement agressive, mains dans les poches : les *cani* pourtant différenciés par leur costume et surtout leur chapeau (des chapeaux féminins aux couleurs vives) finissent par se confondre en un seul corps. La musique, très présente dans le théâtre d'Emma Dante, a aussi cette fonction d'imposer un rythme. Le travail préparatoire des spectacles se fait à partir de différents supports musicaux, qui vont de la musique classique à la musique ethnique. Que cette bande-son soit maintenue ou non dans le spectacle final, les acteurs doivent conserver sur leur corps ce rythme étudié durant le travail préparatoire¹¹³⁸.

¹¹³⁶ Emma Dante, *Cani di bancata* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; avec Manuela Lo Sicco, Antonio Puccia, Salvatore D'Onofrio, Sandro Maria Campagna, Carmine Maringola, Sabino Civillieri, Michele Riondino, Alessio Piazza, Fabrizio Lombardo, Ugo Giacomazzi, Stefano Miglio. Lieu et date de la captation inconnus. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

¹¹³⁷ Emma Dante, *Cani di bancata*, cit., p. 107. La réplique est identique dans la captation.

¹¹³⁸ Anna Barsotti, *Storia del teatro e dello spettacolo. Il teatro di Emma Dante*, cours magistral [notes personnelles], cit.

La figure de la ronde, au contraire, prend une valeur transgressive, en particulier grâce à sa dimension ludique. Dans *mPalermu*, la ronde fait l'objet du deuxième tableau, intitulé dans la version publiée « Le cinghiate dell'amore », où les personnages tournent autour de Mimmo qui distribue des coups de ceinture comme un dompteur entouré par ses fauves. Dans *Vita mia*, la figure prend un aspect beaucoup plus joyeux : il s'agit d'une ronde frénétique des trois fils qui s'amuse à courir en cercle autour du lit, où ils effectuent des acrobaties à tour de rôle, comme un joyeux démenti à la mort omniprésente ; la ronde autour de Nina dans *Carnezzeria* vise à la distraire par le jonglage que font les trois frères avec leur *coppola*.

La chorégraphie toujours très dynamique chez Emma Dante devient hautement significative lorsqu'elle exploite ces figures géométriques simples mais chargées de sens qui tendent à manifester un équilibre toujours précaire des situations, constamment en passe de se renverser.

1.3.4. L'habit fait (et défait) le moine

Un autre indice de l'instabilité de l'identité est le jeu récurrent avec les vêtements. Les personnages d'Emma Dante passent un certains temps à s'habiller et à se déshabiller au cours des spectacles. Dans *mPalermu*, ces habillages et déshabillages s'organisent selon une progression interne et acquièrent un sens différent à chaque fois. Plus généralement, cette métamorphose qui advient devant les spectateurs revêt une certaine importance à la fois dramaturgique et spectaculaire. *mPalermu* et *Cani di bancata* commencent par l'habillage des personnages et le tableau d'où partent les différentes histoires personnelles des *Pulle* (2009) est précisément une situation de préparation (maquillage, habillage). Dans *Vita mia*, les costumes sont porteurs de sens : le pyjama qu'endossent les trois fils manifeste une oisiveté qui désespère la mère et s'oppose au costume blanc solennel que celle-ci fait endosser à Chicco. Cet habit est lui-même le fruit d'une métamorphose, puisque de costume de carnaval, il devient habit immaculé funèbre, dans un retournement carnavalesque. Le costume trois pièces qu'endossent les *cani* se fait « métaphorique »¹¹³⁹ en les classant dans une catégorie faussement respectable d'« hommes d'honneur », de même pour les sous-vêtements féminins (plutôt vulgaires) qui habillent les *pulle* et les catégorisent comme prostituées (ce que le terme

¹¹³⁹ Selon la terminologie employée par Cesare Molinari et Valeria Ottolenghi, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, cit. L'objet métaphorique est utilisé dans une fonction différente de celle à laquelle il est destiné.

sicilien « pulle » signifie par ailleurs). Dans *Cani di bancata*, la figure métamorphique de *Mammasantissima* se transforme en particulier grâce aux changements de costume. Le complet trois pièces initial qui la rendait semblable aux *cani* est bientôt troqué pour une robe noire inquiétante (impression augmentée par la sauvagerie qu'elle adopte pour se changer). Le noir cède ensuite le pas au blanc, par la réutilisation du voile disposé par terre et qui avait servi à recouvrir Don Sasà. Le voile s'avère être une autre robe (l'usage multiple des objets de scène est récurrent chez Emma Dante, qui tend à limiter la scénographie à des objets concrets qui se transforment dans un deuxième temps) et devient à son tour, grâce à la longue traîne sur le devant, la nappe de la table du festin. Puis vers la fin de la pièce, *Mammasantissima* revêt de nouveau sa robe noire, ce qui lui permet de se mimétiser avec le fond sombre de la scène lors du discours final sur la nécessité pour elle de disparaître. La réalité est mouvante et le costume se fait outil de ces transformations. Celles-ci sont visibles par le public, dans une pratique qui rappelle celle de Brecht. Les textes dramatiques ainsi que les mises en scène du dramaturge allemand prévoyaient en effet l'explicitation des mécanismes de reproduction du réel en scène, par le biais de pancartes, discours adressés directement au public dans une visée didactique assumée, etc. De la même façon, le théâtre d'Emma Dante explicite l'illusion théâtrale : mais au contraire les expédients sont exposés, afin de rendre manifestes à la perception du spectateur les métamorphoses d'une réalité mise à nu devant le spectateur (par exemple la réalité de la mafia qui s'insinue dans la société, rappelant en cela *La Résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht, écrite en 1941). La ligne antinaturaliste du théâtre d'Emma Dante cherche ainsi à grossir, amplifier, dévoiler totalement, en somme à rendre les choses « insolites ».

1.3.5. L'incertitude sexuelle masculine comme moteur dramaturgique

La définition corporellement très instable l'est aussi à un niveau plus ontologique chez les personnages : cela passe en bonne partie par la problématique de l'apparence. L'un des moteurs de ce malaise est lié à l'identité sexuelle, thème récurrent des comportements sociaux méridionaux. La dispute qui déclenche « Le cinghiate dell'amore » dans *mPalermu* part de la moquerie de Giammarco (Sabino Civilleri) sur le pantalon trop court et trop serré du chef de

famille, Mimmo, qui laisse apparaître » i quasètti rosa ca pari un cunfèttu »¹¹⁴⁰. C'est le détail qui déchaîne Mimmo (Gaetano Bruno), ridiculisé dans son intégrité physique de mâle dominant.

Mais c'est surtout l'incident de la photo de la cousine Graziella, ensuite à l'origine de la terrible réminiscence des abus subis durant l'enfance par Toruccio (Sabino Civilleri) – et probablement les autres – dans *Carnezzeria*, qui montre comment la mise en doute de la virilité peut déchaîner une rage et une violence démesurées. Nina (Manuela Lo Sicco) a sorti de la bande qui ceint son ventre rond – où grandit l'enfant de la honte pour les frères – un paquet de photos de famille, car elle veut que tous soient là pour son mariage. Une photo retient l'attention de Toruccio, qui commence à rire en la tendant aux autres. « Come chi è ? Non lo riconosci : Ignazio vestito da femmina !!! Con il vestitino rosa e il fiocchetto ! Leva questa fotografia, Paride, non la posso guardare, è oscena ! (*Continua a ridere*) »¹¹⁴¹. Tandis que l'aîné des trois frères (Gaetano Bruno) cherche à calmer les deux autres en soutenant qu'il s'agit de leur cousine Graziella (le même nom que la bicyclette homicide dans *Vita mia*, étrangement), Ignazio (Enzo Di Michele), blessé, réplique en prétendant renverser l'affront : « (*Riprende la foto dalle mani di Paride e si rivolge agli spettatori con convinzione*). Questo è Toruccio, vestito da femmina, col vestitino rosa e il fiocchetto ! »¹¹⁴². Le personnage prend les spectateurs à parti, cherchant une complicité dans la moquerie, de plus en plus grave. Mais ici le travestissement, même grotesque et *a priori* comique puisque les frères commencent par rire sincèrement, avant que le rire ne deviennent forcé puis féroce, vient frapper la touche sensible de la virilité. L'affront est inacceptable, surtout pour Toruccio, qui a déjà subi ces vexations pendant l'enfance.

TORUCCIO [...] 'gnazio, tu che non sai né leggere né scrivere, mi dicisti che ci haiu 'u vestitino rosa, 'u fiocchetto e chi sugnu vistùtu 'i fimmina. Quindi 'a logica vuole ca mi dicisti ca sugnu un « finocchiu » !

¹¹⁴⁰ Emma Dante, *mPalermu*, in *Carnezzeria : la trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 29. Les citations pour *mPalermu* proviennent de la version publiée en livre car la vitesse d'élocution des acteurs ainsi que le caractère très serré du dialecte empêche une retranscription correcte (y compris orthographique) à partir de la captation. Les différences significatives entre le texte publié et celui enregistré sont toutefois signalées. Anna Barsotti précise que le texte joué dans la captation est proche d'une version de 2005, inédite, qu'elle a pu étudier et qui présente des caractéristiques à la fois de la version de 2003 publiée sur la revue *Prova di drammaturgia* (luglio 2003, n.1, p. 23-28) et de 2007. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 51.

¹¹⁴¹ Emma Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 91-92.

¹¹⁴² Ibid., p. 91 et 94. Le texte mis en scène dans la captation (dont le son n'est pas de bonne qualité) est sans doute celui de la trilogie qui s'éloigne le plus du texte publié, notamment pour l'ordre des répliques ou pour la suppression de certaines d'entre elles. Dans les deux exemples ci-dessus, texte publié et texte du spectacle coïncident.

Pausa

IGNAZIO No. Io 'un ti dissi ca si' finocchio, Toruccio !

*Pausa*¹¹⁴³

Les pauses rendent compte de la tension que génère l'énonciation à voix haute de la vraie signification de ce travestissement. Le cliché déclenche l'exhumation du passé traumatique et la réminiscence s'incarne dans une scène hors du temps et de l'espace, jouée par un Sabino Civilleri (Toruccio) à l'avant-scène se démenant physiquement¹¹⁴⁴ pour évoquer les violences subies, tandis que les autres, dans le fond, prononcent des phrases récurrentes entendues à l'époque. La parenthèse atemporelle terminée, les trois frères s'insultent copieusement et finissent par se battre. Les acteurs effectuent pour ce faire une véritable chorégraphie acrobatique où coups de poings et de pieds volent. L'entente fraternelle ne résiste pas à l'honneur masculin. De façon générale, une grande importance est donnée à l'honneur et aux apparences : la scène du changement de place dans *Cani di Bancata*, qui bouleverse toute la hiérarchie interne des *cani* (c'est à celui qui sera le plus proche de *Mammasantissima*) provoque une rixe qui n'est que le rendu grotesque d'un attachement maladif au territoire, garant de l'identité et donc du pouvoir. « La loro esistenza sta nella loro apparenza. Sesso, corpo, territorio e proprietà sono gli unici moventi che generano, attraverso una terribile bestialità, tutta la loro natura di zanne e artigli »¹¹⁴⁵.

1.3.6. « Le cosce chiuse devono stare ! » : les figures féminines entre innocence et compromission

L'apparence masculine et la pudeur féminine sont deux pivots méridionaux censés garantir la stabilité identitaire et Emma Dante remet précisément en question ces structures féodales de la société sicilienne. Dans *mPalermu*, comme dans *Carnezzeria*, le motif de la nudité féminine (Rosalia effectue un strip-tease provocateur dans *mPalermu* ; Nina commence à écarter les jambes car elle est sur le point d'accoucher dans *Carnezzeria*) est un objet de honte et de déshonneur pour la famille, qu'il faut éviter à tout prix. Mimmo et Zia Lucia se jettent sur Rosalia pour la couvrir, tandis que Toruccio rabroue sa sœur dans

¹¹⁴³ Ibid., p. 96. Dans la captation du spectacle, les répliques sont identiques.

¹¹⁴⁴ Il fait ainsi des gestes « cinématographiques » et « symptomatiques », indiquant respectivement le développement d'une action et l'état d'âme au-delà de l'intention du personnage.

¹¹⁴⁵ Emma Dante, introduction à *Carnezzeria*, cit., p. 75-76.

Carnezzeria : « Che cazzo stai facendo ? Chiudi le gambe ! Fermati, Nina, perché se no ti ammazzo, hai capito ? Le cosce chiuse devono stare, disgraziata !!! »¹¹⁴⁶.

Il y a donc un jeu (dangereux) auquel se prêtent les personnages féminins, celui du renversement soudain de leur statut de sœur ou mère (l'innocence, la modestie) en un rôle de femme fatale, voire de prostituée. On trouve ce renversement surtout dans *Carnezzeria* et dans *Vita mia*. Nina, dans le monologue qui révèle comment a été conçu l'enfant qu'elle porte, affirme aussi paradoxalement sa position centrale dans le quatuor fraternel. Une danse frénétique se met en place et la didascalie du texte publié précise : « *Nina si scopre le gambe, si mette il rossetto, si scioglie i capelli e, per eccitare i suoi maschi in calore, acchiappa al volo una pelliccia e la indossa con sensualità. In un lampo, la sposa diventa puttana e dal pancione martoriato escono piume d'uccello. Nel trambusto, tra pellicce e piume, si consuma l'orgia* »¹¹⁴⁷. La métamorphose de La Madre (Ersilia Lombardo) dans *Vita mia* est moins spectaculaire, mais tout aussi puissante. Tandis que Chicco (Giacomo Guarneri) a été installé sur le lit mortuaire, la tristesse de la mère se transforme d'un coup en joie presque infantile : la voilà qui frénétiquement enlève ses vêtements de deuil pour revêtir une belle robe rouge (comme le lui avait par ailleurs suggéré Chicco lui-même) et exécute une danse avec le corps de Chicco qu'elle soutient du mieux qu'elle peut. La proximité très ambiguë du corps de la mère et du fils se solde par ailleurs par la position finale des deux : la mère, défaillant sous le poids mort du fils, s'écroule sur le lit avec lui et décide de se coucher en le gardant au-dessus d'elle, dans une étreinte tendrement incestueuse mais qui rappelle aussi l'iconographie religieuse des *pietà*.

C'est une société entièrement codifiée dont il s'agit, où la femme se trouve à la fois en bas mais exerce un pouvoir incontestable :

Il teatro che faccio è matriarcale, al centro dei miei spettacoli c'è sempre una donna. D'altronde matriarcali sono anche le famiglie siciliane. All'interno della famiglia la donna decide tutto. Matriarcale non significa però che sia la donna a vincere. Al contrario, la donna è insieme colei che prende le decisioni e colei che soccombe¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁶ Emma Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 119. Les menaces de Paride tendent à se perdrent dans le brouhaha général dans la captation.

¹¹⁴⁷ Ibid., p. 124.

¹¹⁴⁸ Emma Dante, « Entrevista a Emma Dante » [en ligne], cit.

Le renversement à l'œuvre dans le théâtre d'Emma Dante place donc le personnage féminin dans une position de supériorité même à l'intérieur d'un environnement machiste.

1.3.7. Le regard du spectateur, personnage à part entière

L'apparence, la réputation ont évidemment à voir avec le regard des autres, qui confère à la fois la légitimité et le discrédit : scéniquement, cette préoccupation devient le prétexte à un rapport privilégié avec le public, qui devient l'extériorité autant redoutée que désirée. Redoutée car son regard est ressenti comme une intrusion dans l'intimité des familles de la trilogie. Cette conscience qu'ont les personnages d'être espionnés passe essentiellement par des regards en direction du public, parfois des apostrophes directes. Depuis le leitmotiv agressif « E tu chi ci talì ? » réitéré dans *mPalermu* au timide « 'Un ci l'ha diri sti cosi all'estranei, mà ! » d'Uccio dans *Vita mia*¹¹⁴⁹, le spectateur est constamment renvoyé à sa condition de témoin. Dans *Vita mia*, le public entre dans la salle tandis que les acteurs sont déjà en scène : le spectateur est ici invité et prend place dans une chambre destinée à la veille funéraire, en s'installant sur les gradins le long des trois côtés de la scène. On note toutefois que si, dans *mPalermu*, l'attitude de la famille Carollo envers les spectateurs est méfiante (surtout au début), en revanche dans *Carnezzzeria* et dans *Vita mia*, le personnage féminin s'adresse dès le début de la pièce au public sur un ton de confiance. La présence du spectateur est donc cette fois consentie par le personnage, même si ce qui est confié ne le place guère dans une situation confortable. Le malaise naît de cette intimité exposée, de l'absence de pudeur qui enfreint les règles les plus élémentaires de la société sicilienne, mais qui, précisément pour cette raison, s'avère violemment libératrice. « E lo spettatore sa che sta subendo questa violenza, e pensa che quel regista non andrà oltre, non arriverà fino a quel punto, e invece ci arriva ! Implacabilmente. [...] Ci deve essere un disagio negli attori, in me, che sto lì, davanti a loro. E questo disagio deve essere "violentato" »¹¹⁵⁰. La condition d'enfermement que vivent les personnages s'étend alors au spectateur, coincé sur son siège et forcé à assister, pour le pire ou le meilleur, à ces dévoilements impudiques. Mais le spectateur, de l'autre côté du quatrième mur, représente aussi l'ailleurs auquel s'adressent parfois les personnages directement. Un mélange de curiosité et de répulsion anime le regard

¹¹⁴⁹ Emma Dante, *Vita mia*, cit., p. 145. Les citations pour *Vita mia* sont tirées du texte publié, car la qualité du son de la captation du spectacle rend les mots difficiles à distinguer. Toutefois les différences significatives avec la captation sont signalées.

¹¹⁵⁰ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 51.

que les personnages adressent au public. Dans *Vita mia*, le public est accueilli dès son entrée par des « sguardi smarriti, curiosi, indagatori, fissi sul pubblico. [...] Facce che sembrano domandarci qualcosa di essenziale, di profondo, o paiono deriderci. Ci mettono a disagio »¹¹⁵¹. Le contact est donc activement recherché et stimule le public, qui se sent observé. C'est de là que naît le « disagio », bénéfique selon Emma Dante, à une réception active de l'œuvre : un théâtre inconfortable, en somme, pour tous. Un théâtre qui empêche absolument toute identification (et Emma Dante y veille), en partie grâce au parti-pris antinaturaliste, mais aussi, par certains détails répulsifs qui confondent l'instinct de compassion : ce théâtre suscite le « coinvolgimento », mais non « l'immedesimazione »¹¹⁵².

1.4. Trouver la sortie de secours

La thématique de l'antithétisme entrer/sortir, qui devient une des dynamiques simples mais fondamentales du théâtre d'Emma Dante, se décline en d'autres bipolarités : cacher/dévoiler, revêtir/dévoiler, expulser/engloutir, pénétrer/accoucher. L'enfermement commence donc à partir de ces règles de comportement rigides et par la scansion de la vie faite par des rites et des cérémonies : « A Palermo non si compiono azioni, si mettono in scena cerimonie, non si fanno discorsi, si opera retoricamente citando ammiccando alludendo... è la città dello spreco e del superfluo, della decorazione magnifica messa come corona allo sfacelo »¹¹⁵³.

La cérémonie s'inscrit comme délégation de l'agir à une structure supérieure comme geste cyclique dont le sens est donné par avance et que l'on ne remet pas en question. Les personnages d'Emma Dante agissent selon des rites et des cérémonies, souvent d'inspiration religieuse (le mariage dans *Carnezzeria*, la préparation du mort et la veillée funèbre dans *Vita mia*, sans compter les nombreuses allusions disséminées dans *mPalermu* : le bouchon d'eau/hostie pour lequel les personnages se mettent à la file, la purification/baptême de l'eau). Il y a donc nécessité d'instaurer, des surstructures pour maintenir ce qui s'écroule au-dedans et menace de s'effondrer. Mais ces cérémonies sont sans arrêt détournées, combattues de l'intérieur : la purification de l'eau se termine en danse exutoire, provocatrice sous l'eau qui jaillit dans *mPalermu* ; dans *Carnezzeria*, le mariage n'est qu'une couverture pour effacer la

¹¹⁵¹ Massimo Marino, « Emma Dante, a Palermo », in *Lo Straniero*, aprile 2005, n.58, p. 84.

¹¹⁵² Anna Barsotti, « La "Trilogia degli occhiali" di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], cit.

¹¹⁵³ Emma Dante, introduction à *mPalermu*, cit., p. 19.

faute de la famille Cuore ; le temps est bouleversé dans *Vita mia* et permet le surréel et éphémère retour à la vie du cadavre. Un sens métathéâtral peut y être décelé : le théâtre est lui aussi convention car il est une cérémonie des acteurs sur scène célébrant une incarnation brève de ce qui n'est qu'une fiction, mais qui risque de se refermer sur elle-même sans avoir atteint profondément le public. Le rite du théâtre est ainsi soumis au même détournement que les cérémonies mises en scène, à travers les apostrophes au public, ou la disposition inhabituelle de ce dernier. Dans *La Trilogia degli occhiali*, le public est invité à sortir entre chaque élément du triptyque, pour permettre de réinstaller le nouveau décor¹¹⁵⁴ : c'est donc le spectateur qui entre dans un environnement déjà défini et non une scène qui se découvre à lui alors qu'il est confortablement installé. Mais surtout, les attentes que le public a fondées sur les bases des conventions théâtrales habituelles sont soumises au choc, à la provocation. Le théâtre d'Emma Dante est un théâtre de démantèlement, de révélation crue. La condition d'enfermement propre à la trilogie, que l'on retrouve également sous diverses formes dans les autres œuvres, ne semble trouver de solution que dans la mort, présente dans presque tous les spectacles¹¹⁵⁵. Cette mort aux trousses est précisément la source de l'élan vital – bestial – des personnages et a dû aussi être celle des acteurs durant leur travail de préparation :

Ho detto : « o fate come dico o io vi ammazzo ». E loro ci hanno creduto, perché avevano paura di morire ! Io l'ho sentita davvero, in loro, la paura di morire. Ho sentito la paura di perdere la vita. E non sto scherzando. I nostri primi approcci al lavoro sono stati terribili, perché c'era davvero un « pericolo di vita » per tutti noi, qualcosa che ha portato la nostra storia ad essere esclusiva e assolutamente prioritaria rispetto anche al mangiare e al bere... Adesso la situazione è molto più leggera, più morbida. Siamo capaci di capire la differenza tra il lavoro e la vita¹¹⁵⁶.

L'œuvre d'Emma Dante opère donc une mise à nu des mécanismes qui régulent les relations interpersonnelles dans les milieux populaires palermitains : en violant l'intimité de ces familles où la civilité est un luxe inutile, elle met au jour une violence archaïque, une force de l'instinct et de l'animalité humaine auxquelles le spectateur ne peut échapper. Les structures branlantes des édifices apparaissent, que ne réussissent à soutenir qu'un peu

¹¹⁵⁴ Représentation de la *Trilogia degli occhiali* du 27/03/2011 au Teatro Palladium, Rome.

¹¹⁵⁵ Rodolfo Di Giammarco souligne le fait qu'Emma Dante a perdu en cinq ans une mère et un frère : « Per Emma Dante, intrinsecamente, epidermicamente, la morte non è il culmine, è una presenza quotidiana con cui lei convive. È convinta di essere mortale, e quindi può mettere in piedi spettacoli in cui gli attori si divorano tra loro, senza virtù ». Rodolfo Di Giammarco, « Anatomia delittuosa e famelica del corpo-scena », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 91.

¹¹⁵⁶ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 54.

d'apparence chèrement défendue et un élan vital prêt à tout pour fuir, échapper au destin tragique, qui s'inscrit comme seule issue possible. L'instabilité, de forces de vie centrifuges et de forces de mort centripètes, sont les fils rouges qui tiennent l'œuvre d'Emma Dante, sans que celle-ci se préoccupe le moins du monde d'être politiquement correcte : « Ma io non sono nel teatro ufficiale ! [...] Perché io sono dentro a un teatro di diseredati. Un teatro incivile »¹¹⁵⁷.

1.5. *mPalermu* : analyse de la création scénique

mPalermu, spectacle créé pour la première fois en 2001 lors de la finale du Premio Scenario, au XXXI^e festival Santarcangelo di Romagna, est mis en scène par Emma Dante et interprété par Gaetano Bruno (Mimmo), Tania Garribba (Nonna Citta), Sabino Civillieri (Giammarco), Ersilia Lombardo (Zia Lucia) et Manuela Lo Sicco (Rosalia). La captation sur laquelle s'appuie cette étude a été faite le 29 octobre 2005 au Deposito Giordani de Pordenone.

Quelques remarques préliminaires s'imposent. Dans le texte publié, et ce dès 2003, on distingue neuf parties ou cadres, typographiquement mis en évidence par un titre : « Il risveglio », « Le cinghiate dell'amore », « Rosalia delle tappine », « Foni e Pollena Trocchia ovvero Giammarco e nonna Citta in viaggio », « La danza del pallone », « La piccola abbuffata », « Il miracolo dell'acqua », « Lucia del sole », « Il grande sonno ». Dans la version spectaculaire, tous ces cadres s'enchaînent sans solution de continuité. Le texte ne contient pas d'indication relative à la musique, tandis qu'elle occupe une place très importante dans le spectacle.

La scène est plongée dans le noir. Une voix féminine s'élève et prononce : « Chi fa, a grapèmu sta finestra ? » sur un ton chantant, en prolongeant les voyelles de telle façon que le sens de cette phrase, déjà en langue dialectale, en devient incompréhensible. La deuxième et troisième phrases sont prononcées de la sorte, puis une deuxième voix, masculine mais aiguë intervient : « Rosalia », puis une troisième, encore féminine : « Chi duluri ! ». Le rythme commence à s'accélérer, les répliques se superposent. On distingue également une voix produisant une cadence rythmique répétée « ta ta ta ta ta... », qui imprime une urgence à ce chœur de voix. Dans cette « polifonia indecifrabile »¹¹⁵⁸, toutes les voix se mêlent dans un

¹¹⁵⁷ Ibid., p. 54.

¹¹⁵⁸ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit, p. 137.

joyeux mélange. La lumière se fait enfin et l'on découvre sur l'avant-scène cinq personnages, en rang face au public, des vêtements à la main et d'autres à leurs pieds, en train de s'habiller frénétiquement. De gauche à droite (l'ordre est fondamental) : Mimmo, Nonna Citta, Giammarco, Zia Lucia et Rosalia. Au milieu de ce brouhaha continu, Giammarco ne cesse de parler et cette logorrhée précipitée est l'un des traits qui le caractérise. Nonna Citta est interprétée par une actrice jeune et qui, pour ce faire, se tient courbée en deux. Tous sourient et ont l'air pressé : les gestes pour enfiler les vêtements expriment cet état de frénésie allègre. Une certaine légèreté préside à cette scène de préparation. Un sifflement toujours rythmique (réalisé par Mimmo-Gaetano Bruno) scande ces gestes, tandis que dans le brouhaha a démarré un chant enregistré : il s'agit du chant sicilien traditionnel *a capella* des Fratelli Mancuso, « Rosariu di la 'Mmaculata », plutôt gai, en tonalité majeure¹¹⁵⁹. Les deux hommes enfilent une chemise – chemisette sombre sur maillot de corps et pantalon clair, pour Mimmo, complet veston gris clair pour Giammarco – et Zia Lucia et Nonna Citta recouvrent leur combinaison par une robe sombre à pois ; Rosalia, qui se caractérise déjà par un piétinement léger et incessant, enfle une jupe et un chemisier rose clair. Lorsque Zia Lucia s'aperçoit qu'elle a enfilé sa robe à l'envers, elle se retourne pour la remettre à l'endroit et Rosalia, à sa gauche, tend un sac à main pour cacher ses fesses, premier indice de la thématique de la pudeur féminine. Zia Lucia enfilera une deuxième fois sa robe à l'envers juste après le miracle de l'eau, mais cette fois, elle ne la remettra pas à l'endroit, car la libération des corps aura eu lieu. La musique se fait de plus en plus forte, jusqu'à occuper tout l'espace sonore alors que les voix se sont progressivement tues. Tous sont habillés, debout, en rang et ont un petit paquet dans la main droite (qui contient, comme on le comprend ensuite, les *pasticcini*). Sur scène, il n'y a pas d'élément de décor à part un jerrycan dans un coin.

Le chant se termine et le regard de tous, guidé par celui de Nonna Citta, qui chausse de grosses lunettes, est attiré par les « tappini » bleu ciel que chausse Rosalia et qui tranchent radicalement avec le reste des vêtements. Le sourire de Mimmo se fige et les premières répliques sont échangées : Rosalia ne peut pas sortir ainsi. Le ton de Mimmo-Bruno est très rapide, très sec et ne tolère pas de contradiction. Ces personnages ont quelque chose de clownesque dans les gestes et les réactions et les acteurs arborent la plupart du temps une mimique discrète, c'est-à-dire des expressions qui ont quelque chose de fixe, de non naturel.

¹¹⁵⁹ Les musiques du spectacle sont répertoriées par Anna Barsotti dans son ouvrage.

La mimique principale de Gaetano Bruno s'affirme ici : sévère, le regard noir. Rosalia proteste à la critique de Mimmo d'une voix plus grave et plus rapide, tout en regardant droit devant elle. La domination du chef de famille est manifestée par le sifflement de Mimmo qui reprend et qui semble envoûter Rosalia, qui se met à piétiner frénétiquement. Mimmo réitère son ordre et Rosalia, humiliée, se tourne méprisante vers le public et opère la première adresse directe, rompant ainsi le quatrième mur : « e tu chi ci tali ? », ce qui crée un silence chez les personnages qui regardent à leur tour le public, visiblement mal à l'aise. Giammarco intervient et indique d'un geste le bas du pantalon de Mimmo : il est si court qu'il laisse voir des chaussettes... roses. Cet affront direct provoque la première rupture du rang car les autres personnages se reculent prudemment. Et de fait, la réaction arrive : à peine les personnages ont-ils le temps de poser leur paquet sur le devant de la scène que Mimmo défait sa ceinture. Commence alors la « scena circense »¹¹⁶⁰ des « Cinghiate dell'amore ». Vers le fond de scène, sous une lumière à plomb qui dessine le cercle d'une piste de cirque par terre, les quatre personnages tournent autour de Mimmo au centre, qui distribue les coups de ceinture comme à des bêtes fauves, sur un fond sonore de la Marche de Radesky. « È il primo dei quattro episodi (“Rosalia delle tappine”, “Il miracolo dell'acqua”, “Il grande sonno”) in cui le persone escono dalla “prigione” del proscenio, ma sempre all'indietro, mai in avanti »¹¹⁶¹. Les victimes des coups ralentissent le rythme pour esquisser des pas de danse populaire et Mimmo se met à vociférer des paroles parfois incompréhensibles, sur un ton qui passe de l'agressif à l'implorant : on perçoit ainsi la faille du personnage, agressif et violent par nature mais qui a un terrible besoin d'affection.

Puis la lumière revient à l'avant-scène et les personnages, un peu honteux d'avoir donné un tel spectacle d'eux-mêmes, intimidés par le regard noir que continue de leur lancer Mimmo, reprennent lentement leur place dans le rang et ramassent leur petit paquet. Le malaise est à son comble quand Mimmo lance un « e tu chi ci tali ? » agressif en direction du public. Face aux spectateurs, Mimmo renouvelle l'ordre : « Amunì, niscèmu ! Amunì ! ». Mais le problème des « tappine » de Rosalia et du pantalon de Mimmo revient : la situation semble encore devoir s'envenimer entre Mimmo et Giammarco. Mais le conflit est désamorçé par Nonna Citta, qui commence à rire seule. Son rire finit par se communiquer d'abord à Mimmo puis aux autres membres, désamorçant d'un coup la tension accumulée. Cette bonne

¹¹⁶⁰ Ibid., p. 148.

¹¹⁶¹ Ibid., p. 148.

humeur retrouvée se manifeste par une logorrhée collective, jusqu'à ce qu'un éclat de rire trop marqué, « *una risata isterica* »¹¹⁶² de Rosalia interrompe d'un coup les autres.

Commence alors la saynète dont est protagoniste Rosalia-Lo Sicco. Tout en plaisantant et en riant, elle rompt de nouveau le rang, poussant les autres à s'aligner perpendiculairement au public côté jardin, s'assurant ainsi un second public pour ce qu'elle s'apprête à faire : l'espace ainsi dégagé devient métathéâtral, théâtre dans le théâtre pour une exhibition qui vire du joyeux au dramatique. Tout en continuant à rire, Rosalia-Lo Sicco défile de son petit pas piétinant. Puis elle interpelle un spectateur, invité à se prononcer sur l'association du bleu ciel avec son chemisier rose. Puis, toujours en riant, elle se déshabille avec les mêmes gestes frénétiques qu'au début de la pièce mais qui prennent bientôt un caractère rageur. Elle se penche en avant pour se défaire les cheveux¹¹⁶³, puis se redresse, les pans de son jupons relevés sur son slip, ostensiblement montré à l'assistance. Sur ce corps ainsi brutalement dénudé, en sous-vêtements de coton blanc, les pieds chaussés de ces savates ridicules, apparaît brusquement toute l'indigence d'une femme qui n'a pas les moyens de s'acheter des vêtements décents. Les autres, sur le côté, sont pétrifiés par le geste provocateur de Rosalia. Puis elle annonce avec fureur « Niscèmu ! Sugnu pronta ! », se retourne et se dirige vers l'arrière de la scène avec un pas rigide qui n'a plus rien à voir avec ses petits pas. Un regard fou passe dans ses yeux et elle fait mine d'enlever le haut, mais Mimmo et Zia Lucia se jettent sur elle à l'arrière de la scène, tandis qu'à l'avant, Nonna Citta et Giammarco se placent face au public, dans l'intention un peu maladroite de le distraire pendant que les deux rhabillent Rosalia.

C'est donc le cadre « Foni e Pollena Trocchia » qui débute, marqué par la performance de Sabino Civillieri, véritable moulin à paroles exploitant tous les timbres de la gamme vocale, dans un récit halluciné d'un voyage à Foni, où sur une place, il a vu une statue tenant dans les mains une représentation allégorique du pouvoir, mais que les pigeons recouvraient de fientes. Cette logorrhée est agrémentée de gestes à la fois « parallèles », « idéographiques » et « iconographiques » qui permettent de suivre plus ou moins le déroulement de l'action¹¹⁶⁴.

¹¹⁶² Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 35.

¹¹⁶³ Elle le fait dans un geste « da Erinni che anticipa la Mammasantissima di *Cani di bancata* ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 152.

¹¹⁶⁴ De ce récit de geste (dans les deux sens du terme) « escono la caminata (anche in riga) di Sabino Civillieri, quel suo disarticolarsi ritmico del corpo, con il bacino protratto a scatti impudicamente, che fa leva su un atteggiamento dell'*homo* palermitano e che, non a caso, s'estenderà ai mafiosi di *Cani di bancata* ». Ibid., p. 155.

Pendant ce temps, les trois autres reviennent lentement sur le devant de la scène, la tête basse. Le rang est reformé : cette fois, c'est Giammarco qui dit d'un ton convaincu « Niscièmu ! », mais c'est au tour de Nonna Citta d'empêcher la sortie par le récit de sa jeunesse, que les autres écoutent d'une oreille un peu condescendante. Le jeu devient alors comique par les regards d'entente, les murmures d'impatience à l'unisson et l'écho qu'ils font au discours de l'aïeule, entendu, on le devine, mille fois. Les autres finissent par noyer son discours dans leurs propres protestations, mais elle réussit à susciter le silence par une affirmation provocatrice : « u santuario di Pollena Trocchia è cchiù grande da cattedrale e Palermu ». Une discussion animée monte alors et la possibilité de la sortie s'éloigne à nouveau.

C'est Giammarco qui « résout » la situation épineuse par une affirmation apparemment hors de propos : « A cattedrali di Palermu è 'a stissa du santuario di Pollieanatroccoli, giusto ? Peròòòò... 'u Palermu è in serie A ! ». La frénésie s'empare de nouveau des personnages, pris dans une reviviscence footballistique : c'est « La danza del pallone », sur la musique « Ayena », du groupe Nuklearte. L'atmosphère est détendue et le rapport au public se modifie en conséquence : cessant de danser, sur le refrain « Ayena ayena ayena, venite ccà », les personnages reviennent sur le devant de la scène et invitent les spectateurs par des signes à les rejoindre sur scène pour se mêler à cette grande exultation.

La musique se termine, les personnages sont de nouveau en rang à l'avant-scène et l'habituelle incitation « niscèmu ! » arrive, tandis que tous se baissent pour récupérer leur « pasticcino » préalablement déposé par terre. Mais Giammarco ne s'est pas bien repositionné dans le rang. Ce changement a des conséquences : Mimmo ne se trouve pas en face de son propre « pasticcino », qu'a en main, d'après lui, Giammarco. Mimmo s'énerve de plus en plus face à l'impudence de Giammarco. La tension entre les personnages se reverse aussitôt en direction du public et Mimmo lance à nouveau « E tu chi ci talii ? ». Convaincu d'être berné par Giammarco, il joue alors la fausse tranquillité : avec un grand sourire, il amène Giammarco au pied du mur en l'obligeant à révéler ce que contient le paquet puisqu'il prétend qu'il s'agit du sien. « Allora, lèvami 'na curiosità : che c'è doccu dintra ? »¹¹⁶⁵. Celui-ci annonce triomphalement « Un profiterol ! ». Légèrement décontenancé, Mimmo interroge de nouveau avec le même ton doux : « E levami n'avutra curiosità : che gusto è stu profiterol ? ». Giammarco rétorque : « 'O caffè ». Giammarco déballe son paquet et il en sort

¹¹⁶⁵ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 57.

une profiterole au chocolat, qu'il fait voir au public sur demande de Mimmo, tout en soutenant avec une mauvaise foi déconcertante qu'il est bien au café. Mimmo pousse le jeu plus loin et lui ordonne de le manger. L'autre s'exécute et savoure avec délectation ce que Mimmo, le poing levé avec colère vers Giammarco, ne peut que regarder. Rosalia, qui n'y tient plus, ouvre à son tour son petit paquet, bientôt imitée par Nonna Citta qui en tire précautionneusement un *cannolo* et par Mimmo lui-même qui déballe le sien d'un geste rageur et en tire un triste *cornetto*¹¹⁶⁶. Giammarco chipe alors une par une toutes les pâtisseries des autres. L'acteur est alors isolé, la lumière baisse à l'avant-scène pour se concentrer sur lui qui s'empiffre, lentement, méthodiquement, implacablement. Il finit par s'en badigeonner la figure, puis reste debout sur scène, les jambes écartées, la cravate desserrée, en proie aux sursauts de son estomac malmené¹¹⁶⁷. Dans ce cadre pitoyable, ignoble, d'une petite voix il rompt le silence : « haiu siti ! ».

Mimmo se résout à saisir le jerrycan jusqu'alors resté l'arrière de la scène. « Solo un tappo ! ». Les autres se mettent à la queue devant lui, comme s'ils attendaient de prendre l'hostie¹¹⁶⁸. Le rang se reforme donc, mais les personnages sont de profil par rapport au public. Ils se replacent pour un deuxième tour, pendant que Mimmo en profite pour boire directement au goulot. La musique commence (« Cu'ttia », de Nuklearte) et Mimmo, qui regarde ses parents boire le contenu du bouchon, finit par le jeter. La scène est alors en équilibre : on ne sait pas à quoi correspond ce geste de la part de Mimmo. Mais son visage s'illumine d'un sourire : il veut le jeu. « Il miracolo dell'acqua » commence alors et Mimmo verse d'abord l'eau en abondance tandis que les rires, d'abord un peu nerveux pour ce gâchis inhabituel finissent par devenir francs. Finalement Mimmo élève le jerrycan au dessus de lui comme une douche et, en tournant sur lui-même, en fait tomber le contenu, tandis que les autres se pressent autour de lui sous le déluge liquide, en une construction pyramidale. C'est véritablement la joie de l'abondance de l'eau qui illumine cette scène, joie transgressive en raison de la préciosité de l'eau, qui n'arrive que certains jours dans plusieurs quartiers de

¹¹⁶⁶ « “La piccola abbuffata”, una delle scene più forti dello spettacolo, comincia dunque con una pantomima del golosone ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 162.

¹¹⁶⁷ « Un primo piano di violenza inaudita (anche perché tutto si svolge nel più assoluto silenzio), dove la fame si trasforma in peccato di gola e in sopraffazione [...] ». Ibid., p. 163.

¹¹⁶⁸ « Inoltre per la prima sequenza s'è ispirata anche alle file che si facevano un po' dappertutto, nel dopoguerra a causa del razionamento alimentare. La sua memoria teatrale ha unito dunque passato e presente, immaginazione e verità (perché quella “richiesta” di Sabino non è poi così “casuale” vista la tortura cui ha sottoposto l'attore), nel riproporre una situazione che conserva la sua qualità visiva originaria pur apparendo paradossale ». Ibid., p. 165.

Palerme¹¹⁶⁹. Lorsque le jerrycan est vide, les acteurs se dispersent vers le fond de la scène, toujours en pratiquant une sorte de danse rituelle de célébration et dans une lumière claire-obscur qui laisse les corps dans une certaine pénombre, ils se libèrent de leurs vêtements¹¹⁷⁰. Puis la musique cesse et les personnages se retrouvent de nouveau confrontés au regard des spectateurs, qui les fige sur place. Les personnages regardent les spectateurs en silence, dans une certaine gêne (réciproque). Puis ils se rhabillent, rapidement, en silence, avec leurs vêtements mouillés.

Zia Lucia arrive sur l'avant-scène, un peu débraillée : « sono pronta ! ». Son ton est calme, déterminé. Face au public, elle incite les autres à se dépêcher, d'une voix douce. La lumière est basse, c'est déjà le soir. Les autres sont visiblement surpris de cette initiative et écoutent sans bouger « Lucia del sole »¹¹⁷¹. En fond sonore commence la symphonie n.7 en la majeur de Beethoven. Voilà Zia Lucia qui rit toute seule silencieusement : « Mii Mimmo, ciù dissi in italiano ! » et qui se signe à plusieurs reprises comme si elle venait de blasphémer. Elle répète « Usciamo in italiano ! » tandis que les autres, peu à peu gagnés par son enthousiasme, continuent à se rhabiller. Zia Lucia, d'un ton fier, décrète : « Accussì, Mimmo, tutti bagnati, sì, che ce ne fotte che ci stanno a taliàri, chi taliàssero, noi usciamo così come siamo, tutti bagnati ! ». La musique, qui est plus dramatique que joyeuse à vrai dire, se fait plus forte, les autres se rhabillent maintenant frénétiquement et viennent sur le devant de la scène, souriants.

Peu à peu le rang se reforme pour le tableau final, « Il grande sonno », la lumière revient à l'avant-scène comme au début, mais la place de Nonna Citta reste vide. Sur une descente orchestrale, un spot illumine soudain Nonna Citta « *rimasta in fondo, mezza svestita e non ce la fa ad avanzare. È minuscola la nonna, un puntino luminoso in mezzo al mare* »¹¹⁷², penchée complètement en avant, les bras se démenant dans le vide. Puis elle se

¹¹⁶⁹ Ainsi s'explique la réplique de Rosalia « Oggi 'unn'è iurnata d'acqua ! ». Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 61. Par ailleurs, cette scène correspond à ce qu'a vécu la compagnie durant la préparation du spectacle : « Non avevamo acqua, ma in quel momento era importante sprecare quello che avevamo. Perché questo è Palermo : chi se ne fotte se non c'è acqua, buttiamola via... ». Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 56.

¹¹⁷⁰ « Il discorso teatrale si fa più ampio, non è più soltanto la famiglia Carollo, non è più soltanto Palermo o la Sicilia, è il mondo, mondo assetato, sprecone, ma anche bisognoso di partecipare a un rito ludico e sacrale. [...] Il significato è proprio nelle immagini, nelle visioni che le originano : l'acqua si trasforma in veicolo di rigenerazione, specialmente nel teatro del Sud e in modo singolare in quello dell'Isola ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 166-167.

¹¹⁷¹ « [...] il viso dell'attrice sembra quasi stupito, non particolarmente mobile, un viso paradossalmente quasi-tragico, per la scoperta di una dimensione, quella dell'uscire davvero, che ancora non ha sperimentato ». Ibid., p. 168.

¹¹⁷² Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 67.

redresse brusquement, les yeux fermés et la bouche grande ouverte¹¹⁷³. Les autres la regardent sans comprendre et arrêtent de jacasser. Lorsqu'elle se laisse à nouveau tomber en avant, les autres se précipitent autour d'elle. La scène se répète tandis que les autres lui font du vent avec leurs vêtements. La musique de fond, toujours la symphonie de Beethoven, est un solo de flûte conduisant à une explosion orchestrale qui devient, pour le coup, dramatique. La même explosion qui avait accompagné les cris de libération de Zia Lucia, accompagnent à présent les appels désespérés à l'aïeule, qui continue à se courber et à se redresser alternativement. Enfin, elle retombe lentement pour ne plus se relever. La musique elle aussi est redescendue progressivement et seuls quelques instruments reprennent à tour de rôle la même phrase musicale, pour finalement se taire. Un à un, les personnages s'approchent et déposent leur vêtement sur le corps courbé de Nonna Citta, en silence. Ils se regardent, abasourdis, et viennent lentement en désordre en direction des spectateurs. Mais le rang ne se reformera pas : ils s'arrêtent brusquement, figés instantanément dans une position droite, les yeux fermés et la bouche grande ouverte. La musique finale part, « Cumu è sula la strada » des Fratelli Mancuso, cette fois triste, en tonalité mineure. C'est Sabino Civilleri qui est le plus proche des spectateurs, torse nu et les muscles de son cou tendus au maximum font un tableau final saisissant. La mimique des acteurs est à la fois un cri muet, une recherche d'air et un bâillement, comme le précise la didascalie¹¹⁷⁴.

2. « Palermo è la mia lingua »

« Sono nato nello stesso quartiere di molti di loro. Conosco a fondo l'anima siciliana. Da un'inflexione di voce, da una strizzatina d'occhi capisco molto di più che da lunghi discorsi »¹¹⁷⁵.

¹¹⁷³ « È da notare subito la contraddizione della sua postura in agonia rispetto a soluzioni naturalistiche. Anziché un corpo sdraiato vediamo una figura in piedi, ma con il busto piegato in avanti, le braccia cadenti ; ed il movimento di risollevarsi, aprire le braccia, e spalancare la bocca per emettere un grido senza suono (contraendo il viso e il collo) simula l'ondeggiamento, la tensione spasmodica di questa agonia, l'alternarsi di sforzi estremi per respirare e l'impossibilità di farlo ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 173.

¹¹⁷⁴ « [...] così non soltanto la morte fisica della capostipite (significativamente per asfissia) ma anche la prigionia dei giovani dentro il proscenio del teatro reimmerge l'azione finale nel "grande sonno" ». Ibid., p. 173.

¹¹⁷⁵ Giovanni Falcone, Marcella Padovani, *Cose di Cosa Nostra*, Milano, Fabbri Editori - Il Corriere della Sera, 1995, p. 68.

2.1. Territoire et voix

C'est l'urgence de dire cette « città vecchia, piena di muffa. Moribonda »¹¹⁷⁶ qui anime le théâtre d'Emma Dante. La parole surgit en tirant sa force du rythme, de l'élan vital des acteurs : il s'agit de l'épiphanie d'une expression bien plus que l'imitation, la représentation de situations déjà existantes. L'usage de la langue dialectale s'inscrit pleinement dans un processus synchronique de génération des effets et ne prend son sens, chez l'artiste palermitaine, que lorsqu'il entre en effervescence avec les autres codes du spectacle.

Come ogni altra lingua – in teatro – il dialetto si trasforma in linguaggio scenico ; codice impastato di linguistica e di paralinguistica, verbalità d'origine scritturale (o performativa) e fonè. Sia dialogo sia monologo, ogni fiato emesso dall'attore assume significati altri dal quotidiano del cerchio magico dello spettacolo. È impossibile, nell'ottica del teatro – operare distinzioni nette fra ciò che si dice e ciò che si fa dentro quel cerchio : parole e silenzi, suoni onomatopeici, o per altro espressivi, partecipano di un gioco multilinguistico che implica mimica e gesti, prossemica dei recitanti, la loro situazione nel contesto scenografico, la luce e le ombre che li accompagnano, l'abito che indossano.¹¹⁷⁷

Les rapports qu'entretient Emma Dante avec sa terre d'origine et encore plus avec Palerme, ville de retour plus que d'origine, sont profondément ambivalents. « Il legame con questa città è fortissimo, ho un rapporto viscerale di amore-odio assoluto. Credo che Palermo sia nelle mie storie sempre protagonista : alla fine Palermo è la lingua del mio teatro »¹¹⁷⁸. Il ne s'agit donc pas de la « langue de Palerme », mais de « Palerme comme langue ». Le théâtre d'Emma Dante n'est pas un « théâtre palermitain » ou « de Palerme ». Palerme est un territoire dans le sens deleuzien du terme, selon lequel « le territoire ne vaut que par rapport à un mouvement par lequel on en sort »¹¹⁷⁹. Cette dynamique de mouvement caractérise la création d'Emma Dante : être dedans et dehors, ne pas s'installer dans les choses mais au contraire les creuser, les traverser sans cesse. Les personnages d'Emma Dante n'existent que par leur volonté de sortir de ce territoire (géographique, social, mental) et non comme subjectivités ancrées à une terre. Le franchissement de la limite est l'un des thèmes privilégiés des œuvres de la compagnie, que cette limite soit celle de la bienséance, de la supportation des acteurs et des spectateurs ou celle métathéâtrale de l'avant-scène. C'est un théâtre qui tend

¹¹⁷⁶ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 90.

¹¹⁷⁷ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 187.

¹¹⁷⁸ Emma Dante, « Entrevista a Emma Dante » [en ligne], cit.

¹¹⁷⁹ Gilles Deleuze, « A comme animal », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [VHS], cit.

vers, qui cherche des solutions de sortie, d'affranchissement d'une réalité pesante. Alors tout comme les personnages d'Emma Dante tendent vers la sortie du territoire, la langue, la langue-Palermo, tend elle aussi vers ses limites, qui sont la logorrhée, le cri, le silence. La langue-Palermo est une langue-limite, agit par une force centrifuge qui la projette vers l'extérieur.

C'è questo urlo muto, che ha dentro tutto il dolore del mondo, ma che resta trattenuto come se il dolore fosse talmente grande da impedire l'uscita del suono. Voci lontane provenienti da strade dentro vicoli neri, canti, rumori, storie gridate da facce perdute, mai [sic], il cui emblema, è il silenzio. Parliamo di questo silenzio, di questa immobilità, di interni ed esterni divisi da una soglia che è impossibile varcare. Di gesti che si formano perfettamente dentro la testa, ma non riescono a passare nei muscoli, nel sangue, come figli, mai partoriti, eternamente nutriti da madri sempre gravide¹¹⁸⁰.

Du chœur de voix – « vuccirìa » – sans visages, jusqu'au silence le plus têtu qui vire vers l'omertà, la langue-Palermo génère une panoplie de sons, émis selon toutes les modalités possibles, du hurlement jusqu'au silence, des chants des Fratelli Mancuso jusqu'au « scricchiolio delle ossa degli attori »¹¹⁸¹. « Parler de Palermo » implique donc la compréhension et la régénération de la vibration très particulière propre à la ville :

[...] il progetto di *mPalermu* è nato dalla voce di una signora al mercato ! Emma era andata a comprare un paio di mutandine in un negozio molto piccolo e molto profondo : davanti alla bottega stavano sistemate delle ceste con la biancheria intima, e la proprietaria era seduta all'interno, nel buio del fondo appoggiata al muro. Emma, dal di fuori della bottega, disse : « Signora, ma non ce le ha un paio di mutandine nere ? » e la signora dal fondo rispose : « Ma che fa, unnu viri ca un ci sunnu ? ». Emma, scherzando, racconta che dall'inizio alla fine della frase della vecchietta poteva prendersi un caffè ! Da questo urlo della bottegaia le è nato il desiderio di parlare delle voci della città : *mPalermu*¹¹⁸².

Emma Dante effectue une opération de récupération et d'évocation de ces voix, à travers un mouvement d'entrée plus ou moins violent : plongée au cœur des *vicoli* sombres de la ville, enfermement des spectateurs dans le même espace claustrophobique que les personnages (*mPalermu*, qui signifie en dialecte « dentro Palermo »), mais également parole

¹¹⁸⁰ Emma Dante, « Entrevista a Emma Dante » [en ligne], cit.

¹¹⁸¹ Emma Dante, citant Artaud, in « Emma Dante, tra *Pulle* e vita : "Il mio non è un teatro d'intonazione" » (interview par Renzo Francabandera) [en ligne], sur le site *Krapp's Last Post*, publié le 24/04/2009, disponible sur <http://www.klpteatro.it/emma-dante-intervista> (consulté le 12/06/2013).

¹¹⁸² Manuela Lo Sicco, « Giocare a nascondino in un campo minato », cit., p. 172.

donnée à qui ne l'a pas, remontée depuis les bas-fonds de ce qui a vocation à rester dans la pénombre. Ce n'est probablement pas un hasard si la première œuvre de la compagnie commence justement sur une sensation sonore pure¹¹⁸³, alors que la lumière n'éclaire pas encore la scène. Le chœur de voix s'élève et marque le point de départ à la lutte : elles prennent les traits des figures sur scène, qui s'expriment à plusieurs reprises dans un brouhaha incompréhensible (l'habillage du début, la « danza del pallone »). Le spectacle se referme sur lui-même puisque les « voci » du début reviennent dans les cris proférés à la mort de Nonna Citta dans le « Grande sonno »¹¹⁸⁴. Les figures se dissolvent pour redevenir choralité et finalement retomber dans le silence (le leur, le nôtre, laissant place aux voix déchirantes des Fratelli Mancusi) qui clôt le spectacle. Donner voix à cette réalité, mettre au jour l'inavouable, opposer la parole au silence qui est de mise (dans les médias, dans les quartiers eux-mêmes) constitue un acte de profanation du territoire qui constitue le véritable caractère transgressif de ce théâtre. « Come si fa a parlare bene di questa città ? Come si fa ? Non si può ! Non si può parlare bene, non tanto perché esistono criminali, esistono le brutte azioni : ma perché non c'è un livello di ascolto. Il silenzio fa male »¹¹⁸⁵. Giorgio Strehler¹¹⁸⁶ parlait de la dialectalité comme profond attachement à ses racines mais aussi comme provocation culturelle : celle de porter à la scène les pauvres, les déshérités, les marginaux en les mettant au sommet de la pyramide plutôt qu'en bas.

2.2. Les langues de la *Trilogia della famiglia siciliana*

La composition du tissu verbal élaboré par la compagnie oscille de spectacle en spectacle entre un dialecte théâtral réinventé serré et un italien régional sicilien. Les phénomènes observables venant du dialecte sont proches de ceux relevés pour la langue du théâtre de Scimone : cependant on note une tendance beaucoup plus importante au mélange entre les codes, créant ainsi des solutions linguistiques variées. Anna Barsotti opère ainsi une

¹¹⁸³ Et de fait, les pièces d'Emma Dante sont pleines de situations optiques et sonores pures, toujours selon l'acception de Deleuze (Gilles Deleuze, « Au-delà de l'image mouvement », in *Cinéma.2, L'Image-temps*, cit., p. 7-37), qui constituent une suspension de l'action générale pour former un tableau, une scène coupée des rapports sensori-moteurs permettant au drame de progresser.

¹¹⁸⁴ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 137.

¹¹⁸⁵ Emma Dante évoque ici l'acte de vandalisme qui a frappé les statues de Falcone et Borsellino à Palerme en 2010 : « Queste statue, cadono dal piedistallo, fanno rumore e nessuno le sente. Io non ci credo. E questo mi fa più male ». Titti De Simone, *Intervista a Emma Dante*, cit., p. 65.

¹¹⁸⁶ Giorgio Strehler, à propos du projet *Le meraviglie d'Italia : i dialetti*, au théâtre Piccolo di Milano. Paroles rapportées par Renata Molinari, « Le lingue del teatro », in *Il Patalogo*, 1994, n.17, p. 143.

gradation pour les trois spectacles de la *Trilogia della famiglia siciliana* : la langue de *mPalermu* serait un « dialetto bastardo ma stretto e accelerato », celle de *Carnezzeria* une « lingua macchiata di dialetto » et celle de *Vita mia* se trouverait « a metà strada » entre les deux autres¹¹⁸⁷. Il faut donc examiner ces trois drames d'un point de vue linguistique, du plus italianisé à celui où la composante dialectale est la plus forte, c'est-à-dire en commençant par *Carnezzeria*, puis *Vita mia* et enfin *mPalermu*.

2.2.1. *Carnezzeria*

La pièce où les recours à la langue dialectale sont les moins nombreux est donc *Carnezzeria*. Le quatuor s'exprime principalement en italien, bien que ce dernier soit marqué sans ambiguïté par l'accent sicilien des acteurs dans la captation et par une syntaxe inspirée du dialecte dans le texte publié, avec par exemple la dislocation du verbe à droite déjà vue précédemment (« I libri di scuola quelli **sono** ») et l'introduction ponctuelle de termes dialectaux (« Ti scanti ? » ; « Toruccio, stiamo babbìando ! ») parfois à la limite de la correction : « Nina, l'hai sentito **a** Toruccio ? »¹¹⁸⁸. Du point de vue morphologique, on remarque que les répliques où le dialecte théâtral prédomine sont principalement utilisées par les trois frères entre eux, tandis qu'ils s'adressent à Nina en italien – à de rares expressions près – et que celle-ci s'exprime également en italien régional, avec une utilisation plutôt rare de termes dialectaux : « Che **vastaso** !!! [*mal poli*] (*Altra foto*). La nonna Carmela ! Mii... che era **tinta** ! [*méchante*] »¹¹⁸⁹. La pièce commence avec des échanges de répliques en italien, il faut attendre la scène où Nina extrait du bandage qui ceint son gros ventre des photos de famille pour que le recours à la langue dialectale se fasse sentir. Cet incident est à l'origine de la dispute des trois frères et c'est encore en dialecte théâtral que cette dispute se fait. Conformément à la tendance générale pour cette trilogie – à l'exception de *Vita mia* dont le texte n'avait pas été publié en revue –, la version publiée en 2007 résulte moins strictement dialectale que celle de 2003¹¹⁹⁰, notamment au moment crucial de mise au point de l'insulte reçue¹¹⁹¹.

¹¹⁸⁷ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 109.

¹¹⁸⁸ Emma Dante, *Carnezzeria*, cit., respectivement p. 89, p. 95, p. 113, p. 97, p. 81.

¹¹⁸⁹ Ibid., p. 87.

¹¹⁹⁰ Comme le fait remarquer Anna Barsotti, in *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 67.

¹¹⁹¹ La gravité de l'instant fait penser au face à face entre Turiddu et Compare Alfio précédant le duel dans *Cavalleria Rusticana* de Giovanni Verga.

2003 : [...] Picchè se un sugnu addiventatu surdu e se a logica mi funziona, haia fari un ragiunamentu ! Quindi, se ancora l'otite perforante un mi vinni, e un mi vinni picchè ci sentu bonu, e se u morbo i parkinson un mi fa tremari e un mi fa tremari picchè sugnu fermu comu na fogghia in autunno, mi pare di avere sentito ca iddu mi rissi ca sugnu vistutu i fimmina, ca ci haiu u vestitino rosa, u fiocchetto, e quinni a logica vuole ca iddu mi dissi ca sugnu un finocchiu !¹¹⁹²

2007 : Io 'un sugnu 'gnurante, 'gnazio, e manco surdu, né a destra, né a sinistra, perché non è che l'otite mi ha colpito come un fulmine 'ni l'aricchi e addiventavo improvvisamente surdu a destra e surdu a sinistra, è giusto Paride ? E neanche, a mia memoria storica, nell'albero genealogico della nostra famiglia « Cuore », ci sono stati casi inopportuni di morbi di Parkinson e, ora, se sto tremando è solo per farvi vedere che la mia mano, normalmente, è ferma come una foglia che aspetta l'autunno. Premesse tutte queste cose coi fiocchettini di Pasqua, San Giuseppe e tutti i Santi, 'gnazio, tu che non sai né leggere né scrivere, mi dicisti chi ci haiu 'u vistutu 'i fimmina. Quindi 'a logica vuole ca mi dicisti ca sugnu un « finocchiu » !¹¹⁹³

Si la phrase finale, où l'offense est clairement établie, reste identique, toutefois ce qui l'introduit a été simplifié, sans doute de façon à rendre plus compréhensible le « tremplin » à l'énonciation de l'irréparable. La captation du spectacle donne une réplique semblable à la version publiée de 2007.

Les répliques en italien régional d'une part et celles où prédomine le dialecte théâtral d'autre part semblent suivre une répartition précise. Les deux grandes scènes révélatrices, le flash-back qui évoque les abus dont ont été victimes les quatre personnages et celle, vers la fin, où Nina révèle de façon ingénue, à demi-mot, que ce sont ses propres frères qui l'ont mise enceinte, se font principalement en italien¹¹⁹⁴, tandis que la matrice dialectale serait davantage consacrée aux échanges familiaux et aux disputes.

2.2.2. *Vita mia*

La langue dans laquelle est joué *Vita mia*, oscille entre italien et dialecte théâtral et les deux idiomes se mélangent volontiers au sein de la même réplique, voire de la même phrase.

¹¹⁹² Emma Dante, *Carnezzeria*, in *Prove di drammaturgia*, cit., p. 29.

¹¹⁹³ Emma Dante, *Carnezzeria*, in *Carnezzeria : trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 96.

¹¹⁹⁴ Des syntagmes en dialecte apparaissent dans la scène du flash-back, mais il s'agit de discours indirect libre reprenant les propos du père incestueux, gravés dans la mémoire des enfants : « Toruccio, si' tu 'u masculu da mè casa ! » ; « Beddu beddu beddu beddu si' ! ». Ibid., p. 100-101. Dans la captation cependant, le discours final de Toruccio, en italien dans la version publiée (p. 103) n'apparaît pas, car en un certain sens, l'action gestuelle parle d'elle-même.

Nombre de phrases commencent en italien et finissent en langue dialectale¹¹⁹⁵, ou encore certaines répliques italiennes sont immédiatement repropoées en dialecte¹¹⁹⁶, ou inversement, selon un procédé de répétition bilingue qui n'est pas rare dans le théâtre utilisant la langue dialectale. L'italien apparaît également lorsque le carnaval est évoqué, avec les trois figures de mousquetaires, comme si cette référence « exotique » ne pouvait se faire qu'en italien : l'introduction du monde des rêves, du jeu infantile se fait en italien, dans la version publiée comme dans le spectacle.

CHICCO Mamma ? Te lo ricordi quando a carnevale ci vestivi da tre moschettieri ?
 LA MADRE Sì, sangu mio.
 UCCIO Athos, Aramis...
 CHICCO E Dartagnàn.
 UCCIO Perché eri il più piccolo !
 [...]
 CHICCO E Uccio tutto vestito di Aramis che al posto del cavallo bianco ci aveva il criceto, te lo ricordi, mà ?¹¹⁹⁷

D'autre part, lorsque Chicco échappe à sa mère qui veut l'habiller et feint de jouer au football, des termes propres à ce sport apparaissent : « palleggi » ; « fallo » ; « ammonito » ; « area di rigore » ; « e accominciàvu a marcàre 'u difensore, 'u centrocampista, 'u mediano, l'attaccante... » ; « Mamma, la sai una cosa bella ? Il Palermo è in serie A »¹¹⁹⁸. L'imagination de l'adolescent, dont il se sert pour fuir une situation qu'il refuse, se nourrit autant d'images que de termes techniques évoquant immédiatement le monde de ses rêves et qui l'arrachent pendant quelques instants à la quotidianité dialectale. Comme dans *mPalermu*, le thème footballistique devient échappatoire.

L'apparition de la langue italienne est également décisive dans le discours de la mère (Ersilia Lombardo), qui s'exprime principalement en dialecte théâtral. Ses répliques passent en italien lorsque la solennité du moment le requiert. Le moment de l'habillement du corps (apparemment encore vivant) de Chicco en est un bon exemple : « Ora la mamma ti veste pulito. Vieni ! »¹¹⁹⁹. Comme en miroir, l'insaisissable Chicco se laisse momentanément gagner par la préoccupation de sa mère en constatant sa tristesse et semble lui aussi prendre

¹¹⁹⁵ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 98.

¹¹⁹⁶ Ibid., p. 98 et 105.

¹¹⁹⁷ Emma Dante, *Vita mia*, cit., p. 151-152.

¹¹⁹⁸ Ibid., p. 155-156.

¹¹⁹⁹ Ibid., p. 154.

acte de cette solennité : « Mamma, perché non ti metti il vestito bello, quello che mi piace a me e ti sciogli i capelli, così te lo levi tutto questo triste degli occhi che ci hai ! »¹²⁰⁰. La correction de la langue est approximative et fait sourire, contribuant ainsi à la tonalité comico-tragique propre au travail d'Emma Dante, mais ce sont ces mêmes paroles que la mère reprend en troquant son habit de deuil pour sa robe rouge, qu'elle enfle pour une dernière étreinte avec son fils : « Pare nuovo ! Chissà se mi viene ancora. Ora me lo metto ! Così me lo levo tutto questo triste dagli occhi che ci ho ! Ma bella 'a verità ! »¹²⁰¹. L'italien se révèle également langue de l'expression de l'irréel du présent, des regrets, du futur escompté et non avvenu. Le discours de la mère dans cette pièce s'articule entre deux pôles : celui de la réprimande, de l'exercice de l'autorité sur ses fils et celui de la tendresse et de l'amour pour ceux qui sont tous trois « sa vie ». Ainsi, au début de la pièce, elle exige le silence et Uccio, qui est « menzu cretino », enfreint l'ordre et se fait vertement rabrouer par une taloche : « Ti dissi che t'ha stari muto ! »¹²⁰². S'ensuit un silence menaçant, où la mère contrôle les trois par un regard noir, puis se tourne vers les spectateurs, toujours aussi sévère, les balaie du regard et s'assoit, pour se relever aussitôt en ouvrant les bras en geste « idéographique » d'impuissance : « Io volevo la femmina ! »¹²⁰³, s'exclame-t-elle en italien. Certaines plaintes de la mère semblent également se conformer à ce schéma : « Disgraziati, mi state facendo morire ! Io chiamo la polizia e vi faccio arrestare. Cose inutili ! In collegio vi chiudo, ch'i parrini, accusi 'u capite che significa vivere senza vostra matri. Io giovane sono, non è che posso morire appresso a voi ! Mi state sentendo ? »¹²⁰⁴. Dans ces syntagmes où l'italien domine, le spectateur peut déceler le drame triste et banal d'une mère jeune et seule aux prises avec trois fils à élever. Cependant, il faut préciser que dans la captation vidéo, ces répliques procèdent davantage d'un bougonnement plus ou moins compréhensible, sauf pour le syntagme « io giovane sono » qui résonne clairement car prononcé tandis que la mère se relève. De la même façon, les métiers dont rêve l'aîné résonnent en italien au milieu d'une réplique en dialecte théâtral, tels des réalités inaccessibles :

« 'Un ci nn'è travàgghiu », mi dice. « 'Un s'attrovano **posti di lavoro** ! ». « C'è **disoccupazione** ! ». Picchi 'u picciuttèddu mio vulissi fare... che sacciu : **l'avvocato, l'ingegnere, l'impiegato statale**, vulissi pagata a

¹²⁰⁰ Ibid., p. 158.

¹²⁰¹ Ibid., p. 165.

¹²⁰² Ibid., p. 142.

¹²⁰³ Ibid., p. 143.

¹²⁰⁴ Ibid., p. 150.

tredecimesima, a **quattordicesima**... chistu vulissi fari. E io invece ci dico : « Sangu mio, accontentati, v' a fari 'u **panettiere**, 'un ti dico l'**operaio** d'u cantiere navali picchi si mi cadi d'a scala, che 'u sapemu tutti ca 'un su' mai a norma, m'arresti stecchito, è pericoloso e lo posso pure capire ! Ma 'u **gelataio**, 'u **parcheggiatore abusivo** 'unn'u putissi fari ? » [...] ¹²⁰⁵.

Cette sortie de la mère est quelque part un peu comique, surtout pour ce qui est de la profession de « parcheggiatore abusivo », qui, même illégale, représente un métier enviable. Mais il s'agit davantage d'une situation tragi-comique : d'abord, une série de métiers prestigieux, scandés par les gestes de l'actrice, sont énoncés en italien et apparaissent ainsi inaccessibles. Puis des métiers humbles, voire illégaux, sont énumérés soigneusement avec un enthousiasme certain par la mère et l'usage de l'italien contribue aussi à les mettre en relief ; mais ils apparaissent paradoxalement hors d'atteinte, eux aussi. Dans le texte de 2005 ¹²⁰⁶, seul « ingegnere » apparaissait dans la première énumération, tandis que les métiers possibles étaient dialectisés : « 'u panettieri » ; « 'u gelataru » ¹²⁰⁷. On peut avancer l'hypothèse que la légère italianisation de ce passage conduit à rendre toute perspective d'emploi encore plus improbable. La lamentation sur la paresse de Chicco et les projets déçus de la mère présente un cas moins évident mais potentiellement similaire : « E allora ci dico : “Sangu mio, studia ! fattila tu 'na posizione, addiventa assessore ! accusi trovi un travàgghiu a tò frati 'u grandi e 'na pensione d'invalidità a Uccio, mischinu ! » ¹²⁰⁸. La diction de l'actrice dans la captation rend très claire cette phrase et ce sont évidemment les mots « assessore » et « pensione d'invalidità » qui cette fois ressortent distinctement. Mais la phrase est de matrice dialectale et finit complètement en dialecte théâtral, là encore comme si la perspective professionnelle venait mourir dans la réalité quotidienne. Ce « plan » de carrière imaginé par la mère, qui scande son discours par un mouvement du buste vers l'avant et l'arrière et un usage très varié des gestes des mains, est immédiatement sapé par la réponse (quelque peu provocatrice) de Chicco : « Ma picchi, p'addiventare assessore c'è bisogno di studiare, mà ? » ¹²⁰⁹. Bien que le dialecte théâtral et l'italien soient plus mélangés dans cette pièce, toutefois, on voit que

¹²⁰⁵ Ibid., p. 144.

¹²⁰⁶ Il s'agit d'une version inédite examinée par Anna Barsotti, dont elle rend compte ponctuellement dans son ouvrage.

¹²⁰⁷ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 91.

¹²⁰⁸ Emma Dante, *Vita mia*, cit., p. 146.

¹²⁰⁹ Ibid., p. 146.

l'introduction de modules en italien répond à une forme de solennisation du discours dans des situations précises, comme si ces syntagmes introduisaient la possibilité d'un autre monde.

2.2.3. *mPalermu*

La situation linguistique est complètement différente dans *mPalermu*, où c'est une langue théâtrale à forte dominante dialectale qui prévaut¹²¹⁰. À tel point que l'irruption de l'italien ne passe pas inaperçu et est souligné par les personnages eux-mêmes, en particulier au début et à la fin de la pièce. Les premiers mots intelligibles échangés après que la lumière s'est faite sur scène et que les personnages sont prêts à sortir sont les suivants :

ROSALIA Amunì, hamu a nesciri ?
MIMMO E certo che dobbiamo uscire !
ZIA LUCIA (*Bisbiglia a Rosalia*). Ciù dissi in italiano !
MIMMO Picchì, chi è ?
ZIA LUCIA Niente...
MIMMO **Ah mi pareva ca mi stavi sfuttènu !**
ZIA LUCIA **Può essere mai ?**
ROSALIA Niscèmu !¹²¹¹

Le texte paru en 2007 a accru de deux répliques le texte initial de 2003, où par ailleurs « dissi » subissait un phénomène de rhotacisme et était écrit « rissi »¹²¹², comme pour mieux souligner l'incongruité de cette sortie en italien de Mimmo, qui heurte les autres¹²¹³. Mimmo affirme en italien la nécessité de sortir, comme si cela donnait plus de force à ses propos. Le résultat est que Mimmo apparaît plus ridicule qu'autre chose (même si les autres se gardent bien de l'avouer). La pièce est une succession d'échecs de cette sortie tant désirée, entravée par différents obstacles (les « tappini » de Rosalia, la faim, puis la soif et enfin la mort). Et de fait, après la distribution de coups de ceinture par Mimmo dans « Le cinghiate dell'amore », il

¹²¹⁰ Le personnage de Nonna Citta est originaire de Pollena Trocchia, près de Naples et s'exprime ainsi dans un idiome qui mélange langue dialectale sicilienne et langue dialectale napolitaine, toutefois avec un accent fortement palermitain.

¹²¹¹ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 25.

¹²¹² Anna Barsotti note que la version de 2007 a italianisé davantage la langue dialectale plus dense dans la version de 2003 et a étoffé certaines scènes qui apparaissaient très succinctes dans la version publiée en revue. « Indubbiamente *mPalermu* è l'opera della Trilogia in cui il palermitano predomina (almeno rispetto a *Carnezzaria*) ; ad osservare le tre versioni, ma con l'occhio e l'orecchio allo spettacolo, si nota subito come il "dialetto bastardo" della Dante appaia più stretto e straniero – per un italofono – nella prima versione a stampa, non tanto nei confronti dell'inedita del 2005 (con traduzione) ma soprattutto nell'ultima edizione del 2007, dove si contano interpolazioni di battute in italiano che, oltre ad allungare il testo, lo rendono più comprensibile ». Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 57.

¹²¹³ Ces deux répliques supplémentaires n'apparaissent pas dans la captation.

y a retour à la case départ : le rang des personnages se recompose, ils arrangent leurs vêtements défaits et Mimmo, calmé, reprend. « Amunì, niscèmu ! Amunì ! ». Cette réplique simple est assez représentative de l'impossibilité d'accomplir l'action de sortie : de fait, par trois fois un ordre est exprimé, sans résultat effectif¹²¹⁴. La réplique est fermée sur elle-même, avec répétition du premier terme en troisième position ; enfin, un lien allitératif unit les deux verbes, qui semblent presque des palindromes : amunì-niscèmu. La phrase n'a pas de progression, tout comme la famille Carollo ne rompt le rang sur le devant de la scène que pour reculer et non sortir.

La deuxième occurrence fondamentale d'une réplique en italien se présente dans le tableau « Lucia del sole ». Celui-ci suit « Il miracolo dell'acqua », qui signe un tournant dans la possibilité de sortir, finalement. L'eau rationnée, devient ici élément d'une joie primitive et d'une exultation des corps qui se dénudent, cette fois sans honte. De ce point de vue, il y a une réelle évolution physique de la famille Carollo au cours de la pièce. Dans la première partie, l'apparence est un sujet sur lequel on ne peut pas transiger ; il convient de s'habiller correctement et de ne pas exposer la nudité. Puis cette bienséance du corps est remise en question, d'abord de façon provocatrice par Rosalia, puis de façon collective et spontanée lors du *Miracolo dell'acqua*, où les personnages parviennent à la transgression suprême : le nu intégral, hommes et femmes confondus. C'est paradoxalement le costume absent qui se fait le plus expressif d'un point de vue sémantique. Le franchissement des limites physiques se fait condition d'une libération possible, où les détails, certes mineurs comme les chaussettes roses ou les savates bleu ciel qui avaient entravé la sortie, ne sont plus des préoccupations (après la danse dionysiaque, la famille est prête à sortir « tutti bagnati »).

C'est alors Zia Lucia (Ersilia Lombardo) qui prend les choses en main et s'avance devant les spectateurs, tout en incitant les autres à se dépêcher. Anna Barsotti le note, cette « révélation » du personnage jusqu'alors le plus discret de tous, ainsi que la mimique extasiée de l'actrice apparaissent comme signe de la découverte d'une nouvelle dimension. « È come se fino a questo momento si fosse finto di uscire, ora lei improvvisamente avesse aperto gli occhi e la possibilità dell'evasione le fosse apparsa nella sua folgorante realtà »¹²¹⁵. Ce nouvel horizon qui s'ouvre devant les pas de Zia Lucia se traduit par le passage à l'italien.

¹²¹⁴ Gaetano Bruno, dans la captation, se contente de « Amunì ! Niscèmu ! », contrairement à la version de 2003 qui prévoyait bien les trois verbes.

¹²¹⁵ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 168-169.

Sono pronta !

Usciamo.

Rosalia ? La mamma è pronta ! Sbrigati !

Mimmo ? Mi ?

Amunì, che sono pronta ! Mi senti ?

Giammarco, prendi la Nonna Citta che la portiamo al mare.

(Si fotte dalle risate). Mii Mimmo, ciù dissi in italiano !

Usciamo in italiano !

Fuori c'è 'u sulì ! Ma non lo vedi com'è bello questo sole ?

È grande 'u sulì ! È giallo !

Amunì ! Rosalia vieni subito qua !

Amunì, che mi metto pure il rossetto rosso !

(Mimmo strizza la canottiera e se la rimette bagnata). Accusì, **Mimmo**, tutti bagnati, sì, che ce ne fotte che ci stanno a taliàri, chi taliàssero, noi usciamo così come siamo, tutti bagnati !

(Rosalia si rimette le tappine). Tanto fuori c'è 'u ventu chi 'n'asciuga !

Mii...vento ! Mimmo mi senti ? Mii... vento !

(Zia Lucia si riveste velocemente e esorta gli altri a fare lo stesso). **Amunì, spicciatevi, che il sole cala ! A noi sta aspettando. Mi sentite ?**

(Agli spettatori). E voi non ve ne andate che stiamo arrivando.

(Ai parenti). Aprite le porte, aprite le finestre, aprite tutto, che dobbiamo uscire, ora ! Non domani ! **Domani è tardi**. Non lo possiamo perdere questo treno. Ora dobbiamo uscire perché io non ce la faccio più a stare qua dentro...

L'hamu a lassàri stu porto chinu di navi di pietra. C'è u sulì ! Ma non lo vedi com'è bello questo sole ?

(Agli spettatori). La famiglia Carollo sta arrivando !!! Ballando ballando : mambo mambo !¹²¹⁶

Le discours commence dans un silence total et la voix d'Ersilia Lombardo, d'abord basse et solennelle vient rompre la gêne des corps en train de se rhabiller vers l'arrière de la scène. Puis le personnage commence à rire seul et l'on comprend que c'est précisément l'étrangeté des paroles qu'elle prononce qui provoque cette hilarité ; de fait Zia Lucia se signe à plusieurs reprises d'une façon ostensiblement ironique, comme si elle venait de blasphémer. La réplique « usciamo in italiano » est prononcée sur un ton moqueur, comme si une mise à distance de ces paroles était nécessaire. Zia Lucia s'anime de plus en plus tandis que la musique de Beethoven commence doucement en fond sonore, pour exploser ensuite vers la fin du discours. De nombreux éléments connotant l'extérieur apparaissent dans le discours : la référence à l'astre solaire comme un appel céleste, la mention d'un train à prendre, d'un port à

¹²¹⁶ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 64-65. Le texte joué dans la captation est pour ce passage beaucoup plus proche de la version de 2007 que de la version de 2003, plus brève, même si certaines répliques (ici en gras) ne sont pas prononcées dans la captation.

laisser derrière soi ; l'affranchissement des contraintes se lit dans les vêtements trempés des personnages et leurs cheveux décoiffés. La référence aux fenêtres à ouvrir marque bien évidemment un sens d'étouffement qui a été amplifié dans la version publiée en 2007, puisque dans celle de 2003 et dans la captation vidéo, c'est le verbe dialectal « chiuriri » qui est prononcé (« Chiuriti i porti, chiuriti i finestri. Uora ama a nescii, no rumani ! »¹²¹⁷). Dans cette première version, le dialecte théâtral prédominait (on observe d'ailleurs ici un phénomène répété de rhotacisme du /d/ en /r/) dans le discours de Zia Lucia et l'injonction en italien n'apparaissait pas encore. L'introduction d'une langue différente donne donc une force nouvelle à l'élan de sortie, en rompant le caractère quotidien dialectal, et reprend la même tentative qu'avait faite Mimmo au début de la pièce. Il faut sortir de cet espace, sortir de cette condition, sortir de ce langage qui retient prisonnières les aspirations diverses. L'italien fonctionne donc ici comme une solution de sortie : il devient condition d'émancipation, de formulation du possible et semble redonner la possibilité de dire enfin l'étouffement existentiel, d'extérioriser cette nécessité vitale. « Perché io non sono muta », éprouve le besoin d'ajouter Zia Lucia. « So parlare, so parlare in italiano. Senti : usciamo ? ». On devine dans cette phrase la peur du silence – le mutisme tombera sur les personnages à la fin du drame – et la conviction que la parole qui importe, qui peut franchir les limites de l'aphasie est bien celle en italien. « Usciamo ! Usciamo ! », répète-t-elle¹²¹⁸. D'ailleurs, même si elle s'adresse à intervalles réguliers à l'un ou l'autre des parents, c'est bien dans un face à face avec le public, à l'avant-scène, qu'est réalisé le discours de ce fait projeté vers l'extérieur. Les gestes de l'actrice, amples, les bras écartés, se font aussi déictiques en direction du public (« Fuori c'è 'u sulì ! Ma non lo vedi quant'è bello questo sole ? », répète Zia Lucia-Lombardo). Le public est d'ailleurs apostrophé directement : « E voi non ve ne andate che stiamo arrivando ». Zia Lucia et la langue italienne qu'elle emploie sont en tension vers l'extérieur, enfin envisageable. La possibilité de la parole suivie d'actes effectifs s'est fait jour : il faut mettre fin aux litanies, aux disputes, aux discours insignifiants pour parler peu, mais parler bien. Juste avant le « dénouement », qui serait plutôt un « renouement » avec la situation de départ, le discours de Zia Lucia a réussi à susciter chez les autres la même

¹²¹⁷ Emma Dante, *mPalermu*, in *Prove di drammaturgia*, cit., p. 27.

¹²¹⁸ Si la version de 2007 présente une nette augmentation de la scène avec l'insertion de répliques des autres personnages, par rapport à celle de 2003 où seule parlait Zia Lucia, en revanche dans la captation l'ordre des répliques – après ce discours initial à l'avant-scène de Zia Lucia cité ci-dessus – est différent de celui reporté sur le texte publié, car dans la frénésie générale, les paroles fusent et s'enchaînent dans un joyeux désordre.

frénésie que celle qui ouvrait la pièce ; la même situation d’habillement se répète, mais avec la progression que nous avons vue. Zia Lucia, restée sur le devant de la scène, débite inlassablement ce qui ressemble de plus en plus à une supplication :

Io me ne vado ! Fate presto che io me ne vado !
Apriti ’i porti, apriti ’i finestri.
Ora dobbiamo uscire, non domani !
Non ce la faccio più a stare qua dentro.
Fuori c’è ’u sulì ! È giallo ’u sulì !
Non lo possiamo perdere questo treno !
Amunì !
Giammarco ?
Pigghia a nonna Citta !
Hamu accattàri ’u salvagente.
È granni ’u mari ! È azzurro !
Hamu a pigghiari l’acqua !
Finiu l’acqua, Mimmo ?
Hamu accattari i pasticcini pi Giammarco e ’i scarpi russi a Rosalia. Finèro tutti così.
Amunì, spicciatevi...
Usciamo. Usciamo in italiano !¹²¹⁹

On observe une multiplication des motivations. La menace : « Io me ne vado », qui change de l’habituel « niscèmu », la nécessité de prendre de l’eau, une bouée, d’acheter des pâtisseries. Mais en même temps, la répétition de syntagmes déjà vus « apriti ’i porti, apriti ’i finestri » tend à diriger le discours vers une non-progression. L’élément perturbateur est discrètement introduit : Nonna Citta n’est pas prête, elle n’est *pas là*. Par ailleurs, l’italien se dégrade en dialecte théâtral dans les exclamations de Zia Lucia et le dernier sursaut est la répétition finale : « Usciamo, usciamo in italiano », comme pour invoquer une dernière fois ce qui ressemble à une formule magique. Le texte scénique tel qu’il a été enregistré dans la captation vidéo ne correspond pas exactement au texte publié : la frénésie étant à son comble, les exclamations de Zia Lucia se font tous azimuts et dans un ordre quelque peu différent ; sa voix est partiellement couverte par celle de tous les autres personnages – on revient ainsi à la superposition des voix du début – et c’est surtout l’injonction « Usciamo ! » qui revient le plus souvent et se détache le mieux du brouhaha, amplifié par une musique de plus en plus forte.

¹²¹⁹ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 67.

L'ultime obstacle, celui-là fatal, à la sortie, est constitué par la mort de Nonna Citta, dont l'agonie spasmodique est mimée par une série de mouvements du buste en avant et de redressements brusques, la bouche grande ouverte, étouffant, à la recherche d'air ; les autres personnages ont rompu le rang et se tiennent autour d'elle en agitant leurs vêtements pour lui faire de l'air. Mais le manège finit par s'arrêter et Nonna Citta reste définitivement pliée en deux, immobile. La didascalie du texte de 2007 commente : « *Nonna Citta muore addritta. Si curva mentre esala l'ultimo respiro ma non cade. La sua è una morte in dialetto. Assurda e volgare* »¹²²⁰. La famille Carollo a donc échoué dans son projet de sortie. Cette mort s'inscrit comme la sanction de cet échec : une mort à tonalité tragique, contrairement à ce qu'affirme la didascalie¹²²¹. Nonna Citta meurt debout, ou plutôt pliée, c'est-à-dire exactement comme elle se tenait quelques instants auparavant, sans transition d'un état à un autre. L'évolution par progression est niée : le passage de vie à trépas advient de façon brusque et laisse personnages et spectateurs effarés. Elle s'éteint donc sans prononcer une parole, suffoquant dans son propre espace, sur les dernières notes de la symphonie de Beethoven : elle reste enfermée dans sa condition dialectale, à la fois physique et linguistique : elle n'a pas franchi le seuil du monde en italien. Pendant ce temps, les autres personnages n'ont pas cessé de se mouvoir autour d'elle, échangeant leur place dans le plus grand désordre : la hiérarchie, l'ordre du rang est totalement bouleversé. Ils retournent dans le chaos, l'indétermination, le multiple indifférencié. Il est impossible d' « uscire in italiano ».

2.3. Les corps entravés de *mPalermu*

mPalermu est donc le drame d'Emma Dante où l'urgence de sortir se révèle vitale et où le choix de la langue fait particulièrement sens. Les personnages constituent un ensemble de figures certes distinguées par des noms, mais qui tendent à ne pas pouvoir accéder à une vraie subjectivation. Toute la pièce est une tentative de s'extirper du magma, de sortir pour exister. Au contraire des deux autres drames de la trilogie où les acteurs ont des rôles davantage identifiés, ceux de *mPalermu* tendent à se confondre, à n'exister que par brèves apparitions au travers de saynètes dont ils sont tour à tour protagonistes. Ces personnages semblent dépassés par une condition qui les oppresse et ils sont traversés par des flux de

¹²²⁰ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit, p. 70.

¹²²¹ Voir à ce propos Anna Barsotti, « Dalla Sicilia al Nord Europa : la morte in scena al femminile e nel femminile », in Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimò (sous la direction de), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della Realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Milano, Vita e pensiero, 2014, p. 395-404.

paroles qui ont un sens littéral relatif, qui n'entraînent pas une progression ou une amélioration ; ces paroles exacerbent tout au plus des tensions et des rancœurs stériles. Ils ne sont que les réceptacles de quelque chose qui se perpétue inéluctablement à travers eux¹²²². Même la scène assez longue où Mimmo essaye de construire une démonstration logique pour retrouver son *pasticcino* apparaît vide, car elle gâche les énergies pour un problème insignifiant (un complexe de propriété et de contestation de l'autorité, en réalité¹²²³). Le personnage s'exprime, mais sans effet. S'il n'y a pas grand-chose à tirer du sens littéral des paroles, il y a tout à saisir de la condition de création de cette parole. Emma Dante déclare à propos de *Carnezzeria* : « [...] la cosa più inquietante di quel testo è proprio la "condizione", la situazione in cui sono calati i personaggi »¹²²⁴. Si l'on reprend la distinction pasolinienne, le langage du drame ne *communique* rien, ne donne pas d'information et ne produit pas de mots d'ordre efficaces, mais il *exprime* des entités prises au piège dont le corps même transmet cette oppression. Mimmo-Bruno est grand, légèrement penché en avant, l'attitude menaçante, prêt à punir toute impertinence. Rosalia-Lo Sicco fait des petits pas, souvent sur place, comme si elle ne pouvait aller nulle part : elle garde les coudes près du corps, une main tenant le *pasticcino*, l'autre son sac à main qu'elle presse contre elle. Zia Lucia-Lombardo aussi tend à garder ses coudes près du corps, la main refermée sur son sac à main et se caractérise aussi par des regards timides voire apeurés, surtout en direction de Mimmo. Nonna Citta-Garibba se tient voûtée pendant toute la durée du spectacle, une vieille sacoche à la main : l'actrice joue sur l'écartement des bras (qui ressortent particulièrement bien car vêtus de blanc sous sa robe sombre à manches courtes) et sur le redressement du buste pour donner de l'ampleur au personnage : elle se redresse à trois reprises, lors de la distribution de l'eau, lors de « La danza del pallone » où elle joue autant que les autres et lorsqu'elle évoque le sanctuaire de Pollena Trocchia. Cet épisode constitue une sorte d'évasion mentale pour le personnage, qui retourne dans son passé et évoque son village d'origine en des termes merveilleux, irréels : le sanctuaire est « accusi grande, ma accusi grande ca ci stanno dintra

¹²²² « Così ogni testo di Emma Dante chiude un cerchio, ché l'individuo scenico (non certo l'attore) sigilla drammaticamente l'immutabilità del mondo. Ciascuno è responsabile della ripetitività del vivere e del fallimento preliminare d'ogni riscatto nella misura in cui è portatore di un imprigionato microcosmo ». Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, Presentazione a Emma Dante, « Appunti sulla ricerca di un metodo », cit., p. 20.

¹²²³ Cette tendance à se bloquer sur une situation a priori sans importance mais qui met en jeu l'autorité fait l'objet du texte narratif qu'a écrit Emma Dante, *Via Castellana Bandiera*, où toute l'histoire va tourner autour de deux voitures arrivant en sens contraire qui refusent de se céder la priorité dans une ruelle étroite. Le récit est publié chez Rizzoli, en 2008.

¹²²⁴ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 67.

tutti i cattedrali' du munnu... »¹²²⁵. Mais Giammarco met fin à cette tentative d'évasion en déviant le discours sur le football. Les mouvements de Sabino Civilleri sont particulièrement souples et élastiques, mais cette liberté que se prend le corps est comme gelée par l'épisode de la *piccola abbuffata*, où le personnage semble combler – d'abord frénétiquement puis de plus en plus lentement – un vide en lui par l'absorption excessive des pâtisseries de ses proches. Il règne un silence total et le corps de Giammarco, qui agit d'abord par des mouvements rapides et furtifs pour arracher l'objet de sa faim des mains des autres, se rigidifie ensuite à mesure qu'il ingurgite les pâtisseries : de fait, quand il passe à l'arrière de la scène, ses deux jambes restent campées par terre et l'essentiel du mouvement provient des mains qui portent la nourriture à la bouche. Chaque personnage possède ses particularités physiques qui deviennent élément de jeu théâtral et de jeu ludique. Le jeu des corps en scène seconde le travail linguistique sur l'alternance entre italien et dialecte théâtral et est donc tout entier pris dans la tension de s'affranchir, de détourner ces particularités physiques, afin de déjouer les éléments d'entrave qui emprisonnent ces corps.

2.4. Mystère de la langue, langue du mystère

2.4.1. La langue dialectale, jouet de la découverte

S'il est vrai que le signifié de la parole importe souvent peu dans les drames de la *Trilogia della famiglia siciliana*, cette parole n'aurait pas pu se concevoir autrement qu'en dialecte théâtral¹²²⁶. Il y a une profonde interaction entre la matière traitée et les moyens de l'exprimer, car chez Emma Dante tout semble placé sous le signe d'une certaine dose de mystère, d'insaisissabilité. L'élaboration artistique se nourrit constamment des apports que suggère le parcours même de création. La projection dans le futur prend donc un sens tout à fait particulier :

Non [la ricerca delle tracce] del futuro, ma di quello che io potrei diventare. [...] Che cosa potrei essere io ? Uno spettacolo mi può fare intuire qualche cosa o mi fa stare ferma dove sono ? Io non voglio stare ferma dove sono : devo sempre fare un salto nel buio, in qualcosa di cui non ho coscienza.

¹²²⁵ Emma Dante, *mPalermu*, p. 46. Cette réplique inexistente sur la version de 2003 est en revanche bien présente dans le texte de la captation.

¹²²⁶ De l'avis d'Emma Dante, tous ses spectacles naissent d'une matrice dialectale fondamentale : « Anche *Carnezzaria*, che è in italiano, ha comunque in sé, dentro, il dialetto ». Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 67.

Perché se mai saprò quello che posso essere, lo saprò per un istante, un solo istante. Il tempo di uno spettacolo che inizia e muore...¹²²⁷

Emma Dante explique par ailleurs que ce n'est pas tant le résultat d'une situation théâtrale qui importe, plutôt que ses causes : dans *Vita mia*, le drame ne s'est finalement pas construit autour du corps sans vie de l'adolescent, mais bien autour du lit vide : bien plus passionnant résultait le combat entre vie et mort qui animait tous les personnages, Chicco compris et en particulier le désespoir de la mère luttant avec le refus de l'acceptation : c'est donc cet instant surréel de la suspension du temps avant la mort qui est ici joué. Le travail d'Emma Dante s'inscrit dans une ouverture aux possibles. « Il problema è che io, ogni volta, mi ricordo il meccanismo del teorema di Pitagora, cioè conosco la soluzione, ma non mi ricordo mai come arrivarci [...]»¹²²⁸ ». L'incertitude caractérise également la *forma mentis* avec laquelle Emma Dante puise dans la langue dialectale pour ses spectacles. Celle-ci ne s'affirme pas comme un instrument entièrement maîtrisé, mais comme un faisceau de possibles dont l'insondabilité fait précisément la richesse linguistique des spectacles.

Io sto parlando questa lingua, e non me ne posso inventare un'altra. Soprattutto se ancora non ho capito questa lingua che cazzo sta dicendo. Io non capisco il dialetto dei miei spettacoli, ancora non ho capito bene cosa vuol dire questo dialetto del mio teatro : quando lo capirò comincerò a fare teatro borghese !¹²²⁹

La non-compréhension du dialecte n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre, mais dans un sens plus large, c'est-à-dire dans cette dimension impénétrable que possède la langue dialectale. « Non esistono sinonimi di molte parole dialettali che uso nei miei spettacoli, e quindi se devo tradurle faccio fatica. In questo senso dico che non conosco il mio dialetto ; cioè non lo conosco nella traduzione in italiano »¹²³⁰. La scène devient lieu de mise en acte et d'expérimentation d'une langue chargée de potentialités et lieu de ces ressources linguistiques. Il y a une réelle découverte à la base du travail d'Emma Dante, une stupéfaction curieuse pour ceux qui l'entourent et qui nourrit ses créatures fictionnelles :

Del resto i personaggi dei miei spettacoli sono sempre mitologici. Si tratta del sottoproletariato palermitano, questi miseri clown che hanno, nelle

¹²²⁷ Ibid., p. 38.

¹²²⁸ Ibid., p. 68.

¹²²⁹ Ibid., p. 58.

¹²³⁰ Ibid., p. 66-67.

loro regole di vita, dei moventi assolutamente imperscrutabili. Dentro le storie che racconto c'è un enigma che io stessa non riesco a sciogliere¹²³¹.

Chaque élément du spectacle (objet, acteur, langage verbal) représente un faisceau de possibilités dont il ne faut pas vouloir maîtriser complètement le fonctionnement, car l'étonnement et le surgissement sont essentiels. De fait, le thème du jeu est récurrent. En dépit de la noirceur des trames, il subsiste dans chaque spectacle une ingénuité qui consent aux personnages, mêmes aux plus abjects ou aux plus rigides, de se prêter au jeu : c'est ce que fait Mimmo lorsqu'il se met à arroser les autres avec l'eau du jerrycan, ou les trois frères de Nina qui improvisent des numéros de cirque pour la distraire. Dans le jeu se trouve précisément l'expérimentation curieuse, l'invocation d'un état fictionnel suspendu magiquement hors de la réalité. Le théâtre d'Emma Dante est un jouet, avec tout ce que cela représente : le surréel, la joie pure, mais aussi le sérieux grave des enfants qui savent mourir en vrai pour de faux.

2.4.2. Impuissance de l'italien, force de la langue dialectale dans le théâtre d'Emma Dante

Dans cette perspective d'exploration, le dialecte se révèle une langue multidimensionnelle, qui comporte au moins deux niveaux de signification : explicite et implicite.

[...] i dialoghi della Dante sono « a cavare » e non « a mettere », nel senso che si limitano a quanto deve essere detto con secchezza e immediatezza : solo però che il peso specifico di ogni parola è incredibilmente molto alto, perché la sua massa è costituita dalla fusione di più sottosignificati¹²³².

Il y a dans l'utilisation de la langue dialectale une sorte de vertige, similaire à celui que ressent le spectateur lorsqu'il commence à comprendre l'ampleur du drame joué devant lui, lorsqu'il accède à la profondeur – terrible – de la situation qui s'offre à lui. Emma Dante soumet la langue aux règles du même jeu de dissimulation et dévoilement auxquelles sont soumis les situations ou les corps des personnages. Faire entrevoir ce faisceau des possibles relève du travail de l'acteur, de la façon dont il prononce la réplique, le mot. Par exemple, après « Le cinghiate dell'amore », la dispute sur le pantalon trop court de Mimmo semble sur le point de recommencer, rythmée par l'adjectif bisyllabique « curti », prononcé par la voix

¹²³¹ Emma Dante, « Entrevista a Emma Dante » [en ligne], cit.

¹²³² Andrea Camilleri, « Prefazione » in Emma Dante, *Carnezzeria : la trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 9-10.

aiguë de Giammarco, aussitôt repris en écho par Rosalia. C'est grâce à Nonna Citta que l'on évite de nouveau l'incident et précisément grâce à un mot : « 'N anticchièdda ». Ce mot de quatre syllabes pour répondre à une question très brève « Su' curti ? » contribue à désamorcer la situation d'un point de vue rythmique¹²³³. Mais surtout, cette expression dialectale « 'N anticchièdda » (pour « tanticchia ») indique une mesure tout à fait vague : un peu, un peu trop, pas trop. Le mot qu'a choisi Nonna Citta contribue donc à trouver un compromis entre les deux mâles de la famille.

Cette interprétation vivante du dialecte se perd naturellement à l'écrit et Emma Dante a ainsi ressenti le besoin de rendre compte de la richesse sémantique de certains mots par un appareil de notes important dans la version publiée de 2007 (par ailleurs totalement absent de la version de 2003), où apparaissent l'origine, le contexte d'usage, ainsi que des synonymes possibles, comme pour montrer que ce qui en sicilien se dit en un mot requiert plusieurs périphrases explicatives en italien¹²³⁴. L'autre phénomène remarquable dans l'apparat textuel est la contamination¹²³⁵ dialectale des didascalies elles-mêmes, comme si celles-ci faisaient écho à la façon de parler propre aux personnages et comme si seul un mot en dialecte pouvait rendre parfaitement l'émotion présente à ce moment-là dans le spectacle. La langue se fait vectrice d'émotions, d'états d'esprit précis et même de sensations physiques. Ainsi Emma Dante commente la première phrase de *mPalermu* :

In questo senso dico che non conosco questo mio dialetto : cioè non lo conosco nella traduzione in italiano. Faccio un esempio con la frase che è all'inizio di *mPalermu* : « chi fa, arapemo 'sta finestra ? ». Quel « chi fa » cambia tutto. La traduzione letterale sarebbe « che fa, la apriamo questa finestra ? ». Ma « che fa » non vuol dire niente. Invece quel « chi fa » in dialetto racchiude un sentimento molto preciso che è : « se non apriamo questa finestra è la fine, perché moriamo soffocati ». Come fai a tradurlo in italiano ? Per questo dico che mi spiazza il dialetto, perché è un mondo assolutamente segreto per me, perché ha in sé il segreto ; in qualche modo è inaccessibile¹²³⁶.

¹²³³ Dans la captation du spectacle, la lenteur relative avec laquelle Nonna Citta-Garribba prononce le mot rompt l'emballement rythmique des répliques de Mimmo et Giammarco. Mimmo a demandé juste avant de façon très rapide « ma picchi so' curti, amuni ? ».

¹²³⁴ Deux exemples parmi d'autres : Giammarco parlant de Mimmo, le qualifie de « stigghiuluni ». En note, on trouve : « *Stigghiuluni* : "lungo e secco" (lett., "stigliola gigante"). La stigliola è uno spiedino di interiora di bue che si mangia arrostito nei mercati palermitani ». Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 39. Dans la didascalie de la « danza del pallone », Emma Dante elle-même emploie le verbe *abbanniàre*. « *Abbanniàndo* : "gridando", da *abbanniàre*, "gridare", "bandire". L'*Abbanniàta* è il bando, il canto di melodie arabe dei venditori ambulanti o i gorgheggi isterici con cui le madri, da dietro le persiane chiuse delle finestre, chiamano i figli ». Ibid., p. 47.

¹²³⁵ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 58.

¹²³⁶ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 66-67.

Le dialecte théâtral est en devenir constant, où le sens se déploie dans plusieurs directions simultanées et où il entre en interaction étroite avec l'attitude du corps, les regards ou les silences qui l'accompagnent. Lorsqu'elle évoque Palerme, Emma Dante note en particulier cette exclusivité du dialecte parlé par les habitants : « Parlano una lingua antica, sconosciuta e a me incomprendibile. Io non so mai cosa dicono. Ma lo fanno apposta per non farsi capire. Per questo scrivo in dialetto, perché anche se non comprendo, tutto mi è familiare »¹²³⁷. Il y a donc une forme d'intuition dans la langue dialectale, une compréhension pré-rationnelle qui suscite un effet multiple avec un minimum de moyens. Le dialecte théâtral est une langue étrange, mystérieuse, autant pour le créateur que pour le public, une langue qui ne se laisse pas saisir dans un signifié précis et définitif et qui se déploie aussi à travers les signes paraverbaux et non verbaux (les gestes, le corps), devenant ainsi accessible même aux spectateurs non dialectophones.

Rivedendo lo spettacolo, infatti, ci accorgiamo come sia meno importante – di quanto si possa immaginare leggendone le trascrizioni – il bilinguismo italiano-dialetto, perché predomina il linguaggio fisico degli attori. [...] Linguaggio carnale e linguaggio verbale-fonico si influenzano a vicenda, perché l'effetto sonoro si raggiunge ancora e specialmente con le Voci, la *phonè* attorica, nelle giaculatorie, nel chiacchiericcio, nelle urla e nei silenzi esaurienti, nell'espressione accelerata di un palermitano che, soprattutto all'inizio, rasenta il grammelot, nonostante si dicano parole vere (e non inventate)¹²³⁸.

Le dialecte théâtral peut presque s'écrire sur une partition grâce à sa composante rythmique fondamentale. On le voit particulièrement dans le discours narratif de Giammarco-Civilleri dans la scène « Foni e Pollena Trocchia », où il fait un récit de voyage sur une gamme de tons très variée, dans un dialecte théâtral de matrice palermitaine rapide mais avec une diction relativement claire : la langue retranscrit alors l'émerveillement de la découverte.

GIAMMARCO (*Agli spettatori, con impaccio*). Io 'na vota fici un viaggio in una città ca si chiamava Foni. 'Un m'arricòrdu unni si trova, ma mi ricordo che pi jirici 'appi 'a pigghiari 'u trenu... e niente ! Quannu arrivavu 'a stazione m'aspettava 'u compare 'i mè frati Alfonso che travàggia al nord. Iddu a Foni havi 'na casa **nica** ma **assai ariosa**, picchè ci havi 'i finestri **belli grandi** e si respira l'aria **bella fresca**... Oh !... **Foni è troppo bella**, picciotti ! 'U vuliti sapiri picchè ? Picchè ci havi 'na piazza grandi ca quannu ci cammini **ti si grapi**

¹²³⁷ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 93.

¹²³⁸ Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 145.

'u cuore, picchi 'u pavimento è bello liscio e 'unn'a stari attento unni metti i piedi, è giusto ?¹²³⁹

L'acteur dans la captation s'attarde sur les mots indiqués ici en gras (« bella fresca » devient « bella ariosa »), qui correspondent à des sentiments simples et immédiats, en particulier « ti si grapi 'u cuore ». Dans son récit, Giammarco induit donc ce point de vue dialectal sur une réalité étrangère, dans une mélodie sonore qui traduit cet étonnement.

2.4.3. L'exemple du verbe *taliàri*

Dans *mPalermu* revient assez fréquemment l'adresse au public : « E tu chi ci **tali** ? ». Ce verbe, *taliàri* (regarder), a une importance cruciale dans une relation à l'autre basée sur le jeu des apparences, des regards inquisiteurs, de l'intromission non autorisée dans l'intimité de la famille Carollo¹²⁴⁰. C'est précisément dans cette pièce, où le malaise qui naît du regard des spectateurs est le plus grand, qu'apparaît le plus ce verbe dialectal (dix-neuf polyptotes relevés dans le texte publié). Dans *Vita mia*, il apparaît peu mais de façon significative, lors du moment le plus embarrassant, celui où la mère se couche dans le lit avec son fils mort. « Sùsiti, mà ! Ca 'ni stanno **taliànnu** tutti ! »¹²⁴¹. Ici, à l'inverse de *mPalermu* où c'est le dévoilement (au sens propre comme au figuré) qui pose problème, c'est le fait de couvrir qui est scandaleux : enfermer mère et fils dans un même lit, la vie et la mort dans une étreinte contre-nature. Cependant, la mère répète son ordre précédemment exprimé en italien, mais cette fois en langue dialectale : « Vi dissi, cummigghiatèmi ! »¹²⁴². Mais c'est dans *mPalermu* où le terme et ses polyptotes deviennent symptômes des relations complexes entre personnages et avec le public. « E tu chi ci **tali** ? »¹²⁴³ est d'abord une adresse extrêmement agressive au spectateur, prononcée sur un ton méprisant d'abord par Rosalia-Lo Sicco, puis sur un ton féroce par Mimmo-Bruno. C'est le début de la pièce, la famille Carollo entend bien

¹²³⁹ Emma Dante, *mPalermu*, p. 38. Le discours de Giammarco a été amplifié dans la version de 2007 par rapport à celle de 2003.

¹²⁴⁰ « Il pudore, la vergogna : il siciliano è uno che ti guarda dritto negli occhi, non è come il milanese che guarda in basso. Quelli del Sud ti guardano negli occhi : questo può essere un'arma a doppio taglio perché, da una parte, è bello guardarsi negli occhi, dall'altra parte c'è comunque un giudizio più forte. C'è la voglia, il desiderio di andare a scrutare, di farsi i fatti dell'altro. Il siciliano è uno che non si fa mai i cazzi suoi, ma si incazza quando gli altri se li fanno su di lui. È chiaro che questo senso del dolore, del “laviamoci i panni sporchi in famiglia”, è un atteggiamento tipico siciliano ma non per questo è mafioso : non da qui nasce la mafia. Sono due aspetti completamente slegati ». Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 65-66.

¹²⁴¹ Emma Dante, *Vita mia*, cit. p. 166.

¹²⁴² Ibid., p. 167. Les répliques sont identiques dans la captation.

¹²⁴³ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 26 et 27.

sortir et se montrer au monde comme elle l'entend, avec retenue et ordre. Mais c'est précisément un élément vestimentaire qui crée l'incident : Mimmo ordonne d'un ton sec à Rosalia de changer de chaussures, dans un dialecte théâtral très rapide où les consonnes sourdes /p/, /t/, /k/ sont particulièrement accentuées par l'acteur : « Appunto, 'un c'entrano niente **chiste tappini, è giustu ?** Lèvati sti tappini e mettiti un paio 'i scarpì come tutti l'avutri, amuni ! »¹²⁴⁴. Rabrouée en public par le chef de famille, Rosalia ne tolère pas de regard extérieur « E tu chi ci **tali** ? ». De la même manière, alors que Rosalia contre-attaque en renvoyant la balle à Mimmo (« Picchi, tu ti si' vistutu ? »¹²⁴⁵), celui-ci n'apprécie guère qu'on le regarde alors que lui-même est mis en difficulté et adresse la même réplique en direction du public. Mais c'est Giammarco qui va réellement provoquer la fureur de Mimmo en mettant le doigt sur l'inadéquation de l'accoutrement de Mimmo : « Ti **taliàsti** i tò pantaluni ? »¹²⁴⁶. Sabino Civilleri prononce cette réplique dans la captation d'une façon claire, ce qui aggrave le caractère provocateur de la remarque. Le regard de tous est appelé à constater la gravité de la chose : et c'est précisément ce regard sans détour sur la pauvreté vestimentaire de Mimmo qui sanctionne aux yeux du monde son indignité et qui provoque sa fureur. De fait, dans « Le cinghiate dell'amore » le discours contrasté de Mimmo exprime l'ampleur de la blessure qu'a provoquée ce regard sur lui : « (*Con aggressività*) Ma picchi mi stai **taliànnu** accusi, figghiu 'i suca minchia ? 'Un m'aviti a **taliàri**, bastardi, 'un m'aviti a criticare. Mai ! Picchi si no v'ammazzo, vi scanno !!! Fetenti, in polvere v'arridùciu... »¹²⁴⁷. La langue dialectale sert ici à exprimer une grande violence, en particulier le terme « v'arridùciu » exprime la volonté d'anéantissement pur et simple. Le verbe « taliàri » est ensuite repris par Mimmo lui-même, qui adresse la même critique à Giammarco, mais cette fois sur un ton plus amusé, grâce au rire de désamorçage de Nonna Citta.

GIAMMARCO È giusto ca 'a nonna ridi, Mimmuzzo, ma come : prima cumminàsti tuttu stu gran bordello, e ora hamu a nesciri cu sti pantaluni curti e cu sti tappini ? Ma unni hamu a jiri, Mimmo ? Siete ridicoli vistuti accusi !

¹²⁴⁴ Ibid., p. 26. Les mots en gras sont ceux que rajoute l'acteur dans la captation.

¹²⁴⁵ Ibid., p. 27. La réplique est identique dans la captation.

¹²⁴⁶ Ibid., p. 27. La réplique est identique dans la captation.

¹²⁴⁷ Ibid., p. 32. Dans la captation, ces répliques initiales du discours de Mimmo ne sont pas distinctement prononcées et la colère verbale de Mimmo se mêle intimement à la violence de ses coups jusqu'aux paroles plus tendres et plus distinctes phonétiquement.

MIMMO (*Ridendo alla battuta di Giammarco*). Picchè, tu t'ha **taliàsti** 'a tò giacchitèdda d'u 15-18 ?¹²⁴⁸

Mais le fait de « taliare » redevient aussitôt objet de scandale avec le strip-tease de Rosalia. Celle-ci va profiter du fait qu'elle a un public à sa disposition pour renverser le rapport précédemment plutôt hostile avec les spectateurs et les prendre à témoin : « mi stanno **taliànnu** ? »¹²⁴⁹. Elle pousse même la provocation jusqu'à demander son avis à une personne du public. Ainsi, assurée de l'attention et des regards posés sur elle, elle soulève son jupon et s'apprête à dégrafer son soutien-gorge juste après avoir lancé cette provocation suprême : « Sugnu 'a cugina 'i Mimmo ! »¹²⁵⁰, jetant ainsi le déshonneur sur le chef de famille. Dans la didascalie du texte publié qui décrit comment les autres se jettent sur elle pour la couvrir, c'est un terme dialectal qui est utilisé, « *ammucciàre la vergogna* »¹²⁵¹ : cacher, donc, comme pour conjurer ce regard interdit.

Le verbe revient ensuite à quatre reprises dans le récit que fait Giammarco de son voyage à Foni, comme marque de l'observation attentive et de l'étonnement : « **Talè**, u putìri ! »¹²⁵². Cette expression est par ailleurs prononcée sur un jeu scénique très concerté de la part de Sabino Civilleri, qui agrémenté tout son récit de gestes « iconographiques » et « cinématographiques »¹²⁵³, et la main qui tient ce « putìri » – comme la statue dont il est question – s'ouvre soudain, paume vers le haut et le regard de l'acteur suit ce pouvoir imaginaire qui monte vers le ciel. Mais c'est durant le sujet de tension suivant que l'expression rageuse « E tu chi ci **talii** ? » revient, de nouveau dans la bouche de Mimmo, en train de régler son différend de propriété (en l'occurrence celle du *pasticcino*) avec Giammarco. Il s'agit cette fois d'un affrontement masculin. La situation se termine dans l'orgie de Giammarco, suivie de la danse libératrice de l'eau. Et de fait, la libération opère également sur les deux dernières occurrences du verbe. Tandis que jusqu'alors, le regard des spectateurs, des autres, était ressenti avec un mélange de gêne, de colère et de honte (à part peut-être dans la scène de « La danza del pallone »), à présent la famille Carollo se libère de

¹²⁴⁸ À noter que cette réplique n'est pas prononcée dans la mise en scène du spectacle : de fait la « *risata isterica* » de Rosalia intervient plus tôt que ce qui est indiqué dans le texte publié de 2007.

¹²⁴⁹ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 36. Ce syntagme est maintenu dans la captation, même si le discours de Rosalia est raccourci sur scène par rapport à la version publiée en 2007.

¹²⁵⁰ Ibid., p. 37. La réplique est identique dans la captation.

¹²⁵¹ Ibid., p. 37.

¹²⁵² Ibid., p. 39.

¹²⁵³ Ils indiquent respectivement la description d'un objet et ils miment la réalisation d'une action.

ce regard. Et c'est Zia Lucia qui le dit, s'adressant à Mimmo, chef de famille et garant de la dignité de tous, et qui justement ne tolérerait pas ce regard. « Accussì, Mimmo, tutti bagnati, sì, che ce ne fotte che ci stanno a **taliàri**, chi **taliàssero**, noi usciamo così come siamo, tutti bagnati ! »¹²⁵⁴. Dans la captation, Ersilia Lombardo prononce cette même phrase sur un ton rageur de défi, en scandant ses mots, de façon à ce que sa résolution soit claire.

On voit donc que ce simple verbe dialectal *taliàri* semble comprendre en lui l'un des fils rouges de la pièce : l'impossibilité de paraître indigne, l'importance de sauver les apparences, de tenir caché, à l'intérieur, toute la douleur existentielle de ces êtres continuellement frustrés par une condition misérable. Il s'agit donc d'un verbe qui contient bien plus de sous-texte que le simple verbe italien « guardare ». Dans « taliari » passe toute la vie sociale sicilienne qu'Emma Dante choisit de mettre en scène.

2.4.4. L'italien, langue d'une réalité parallèle

La langue du théâtre d'Emma Dante apparaît comme un lieu de passage, extrêmement complexe et rempli de pièges. De fait, la parole assume souvent une fonction totalement contraire au passage de l'information : une fonction phatique-existentielle dans *mPalermu*, mais aussi une capacité à dissimuler, à déformer la vérité, voire à la transformer. Si l'on considère le drame le plus cruel de la trilogie, *Carnezzeria*, on observe que la parole sert le plus souvent à mentir, insulter, moquer, réprimander. La principale victime de cette parole est le personnage de Nina. Et c'est toujours en italien que l'on parle à Nina. Ses frères s'adressent à elle de façon réductrice (« Avanti, mettiti seduta »), ironique (« Grazie, Ninuzza mia ! Sapessi quanto ti vuole bene, Paride tuo, quando ti vede fare la ragazzina giudiziosa ! »), mielleuse, alors qu'ils s'apprêtent à la martyriser (« Ma perché fai la faccia triste ? Ti scanti ? Non ti preoccupare, sangue mio »), violente (« Ma allora non mi senti quando parlo ! È vero che sei sorda ! (*La prende per i capelli*). Ti ho detto di non preoccuparti più di quelle cazzo di foto e di smetterla di piagnucolare, mi senti ? »)¹²⁵⁵. En réalité, c'est surtout Paride, le frère aîné, qui dirige la relation à cette sœur qui pose problème, c'est lui qui dirige le « nobilissimo piano »¹²⁵⁶ de l'abandonner dans l'état où elle se trouve. Une sorte de stratification se crée entre la langue dialectale et l'italien. L'italien semble s'inscrire comme

¹²⁵⁴ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 64.

¹²⁵⁵ Emma Dante, *Carnezzeria*, cit., p. 82, p. 110, p. 113, p. 115. Ces répliques ne sont pas toutes réalisées telles quelles dans la captation, mais le ton adopté envers Nina dans la scène est le même.

¹²⁵⁶ Ibid., p. 107.

langue de surface, là où est perchée Nina, tandis que dans les profondeurs de leurs noirs desseins, les trois frères communiquent entre eux en dialecte théâtral. Le dialecte est la langue des échanges directs et exprime une réalité crue, de laquelle est exclue Nina, que ses frères maintiennent dans une réalité mensongère ; l'italien en revanche est davantage la langue dans laquelle est exprimée l'illusion, le discours faux, voilé. Pourtant, c'est précisément à travers cette langue qu'adviennent les révélations de la vérité terrible : en effet, c'est Nina qui exprime à travers un discours très candide ce qui est arrivé, car les faits ont été intégrés à sa vision naïve de l'existence et sont donc exprimés dans une langue simple et claire, la même qui exprimait ses désirs de mariage ou encore son récit de voyage (pour franchir le détroit et arriver là). Dans cette langue italienne passe toute l'ingénuité et l'illusion dont est victime Nina, qui ne voit pas le mal qui lui est fait. Réalité et imaginaire ne se distinguent pas dans son esprit et elle place tout sur le plan supérieur de la langue. Et c'est précisément dans cette non-coïncidence entre signifiant et signifié, entre langue d'une réalité idéale et révélations d'une horreur sans nom que se tient le choc qu'Emma Dante entend procurer à son public.

Questo bambino è santo ! Una notte ho fatto un sogno : ho sognato delle grandi ali dorate e quando Paride mi ha svegliata ero tutta bagnata. (*Pausa*) Io e Paride dormiamo nello stesso letto. Nel letto matrimoniale, quello dei miei genitori. Ogni tanto pure Ignazio e Toruccio ci vengono a trovare. Dormiamo tutti insieme. (*Pausa. A Paride*). Mio marito mi vuole bene, vero Paride ?¹²⁵⁷

À une seule reprise cette répartition entre dialecte théâtral et italien est enfreinte : lorsque la rage, l'espace d'un instant, submerge Paride, qui s'adresse à sa sœur comme à l'un de ses frères : « *Paride, imbestialito, va verso Nina e, dopo aver buttato a terra le foto, minaccia di colpirla. Vidisti chi cazzo combinasti ? I tò frati si stanno scannando pi colpa tua... se 'un purtavi sti cazzo di fotografie, tutto andava liscio come l'olio... disgraziata !* »¹²⁵⁸.

L'initiative de Nina de sortir les photos a causé l'exhumation du souvenir traumatisant et la dispute entre frères a rompu « l'enchantement » de la mise en scène du mariage. L'irruption du dialecte théâtral dans l'économie du drame surgit donc au moment où le passé refait surface, où les racines du mal sont mises au jour, où toutes les belles apparences commencent

¹²⁵⁷ Ibid., p. 125. La réplique est identique dans la captation.

¹²⁵⁸ Ibid., p. 107. Dans la captation, cette réplique n'apparaît pas distinctement car elle intervient au milieu de la dispute violente des frères, dans un brouhaha constitué par les insultes et les cris et par une musique forte. Dans la version de 2003, cette réplique n'apparaît pas.

à s'écrouler sous l'action d'une réalité si forte qu'elle réussit à suspendre le temps et à s'incarner dans une réminiscence douloureuse. Mais aussitôt après cette sortie furieuse contre Nina, Paride se reprend et retrouve une langue plus maîtrisée : il faut aller au bout du « plan ».

(Immobilizza i due fratelli, acchiappandoli dalla nuca come fanno le cagne con i cuccioli). Che cosa vogliamo fare bastardi ? Ci vogliamo ammazzare come cani per questa minchiata o vogliamo portare a termine il nostro nobilissimo piano ? Prendete immediatamente quella fotografia e vi dimostro che avevo ragione io, forza ! »¹²⁵⁹.

Un phénomène extrêmement significatif de l'autorité du chef de famille se produit alors, car celle-ci est exercée avec une perversion et une habileté qu'Emma Dante a parfaitement su rendre. Dans un climat de tension et de peur, le silence règne et le chef de famille procède par interrogations auxquelles sont forcés de répondre les présents. En cas de mauvaise réponse, ce sont les coups qui pleuvent. Celui qui dirige amène ainsi le dominé à prononcer de lui-même une affirmation qu'il sait ne pas être vraie.

PARIDE *(Cerca nel mazzo la foto incriminata).* Ora cerchiamo la nostra cara fotografia, così mi dite, una volta per tutte, che vi siete sbagliati perché non è Ignazio né Toruccio, ma quella buttana di nostra cugina Graziella ! *(Trova la foto e la mostra a tutti).* È questa ?

IGNAZIO È questa !

PARIDE Nina, chi è questa ?

NINA *(Tremando).* Ignazio ?

PARIDE Come Ignazio ! *(Ride).* Ci stavo scricchiando 'i teste a tutt'e due e tu mi dici ca è Ignazio ? Ma allora sei tutta cretina ! Guardala bene, Nina, concentrati. *(Smette di ridere e alza la voce).* Chi è ?

NINA Graziella ?

PARIDE Graziella ! *(A Toruccio).* Chi è questa qua ?

TORUCCIO Graziella.

PARIDE *(A Ignazio).* Chi è ?

IGNAZIO Graziella.

PARIDE Oooooh ! E non ve lo voglio ripetere più, avete capito ? Ficcatevelo bene in testa che quando Paride vi dice una cosa...¹²⁶⁰.

Cette capacité à modifier la vérité en fonction de sa propre convenance et en rendant les autres complices à leur corps défendant, a quelque chose qui met profondément mal à l'aise. Cette nouvelle vérité reçoit une sorte de timbre d'authenticité grâce à sa formulation en

¹²⁵⁹ *Carnezzeria*, p. 107. Cette réplique n'apparaît pas dans la captation et éclaire pour le lecteur du texte publié ce qui apparaît par les gestes et les regards dans le spectacle.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p.109-110. Dans la captation, les répliques ne sont pas exactement identiques mais la scène est la même.

italien. La langue italienne semble adopter ici sa fonction déjà mise au jour précédemment, à savoir la langue d'une réalité parallèle. De fait, la scène précédente du flash-back déclenche une violente dispute entre les trois frères où les insultes obscènes fusent en dialecte théâtral et ce passé qu'on ne peut changer, irrémédiable, cruel, est très bien résumé par une réplique d'Ignazio : « Picchì 'unn' è 'a verità, Paride ? 'Unn'a sapèmu tutti 'a verità ? »¹²⁶¹.

2.5. Le dialecte bâtard

Il y a chez Emma Dante un traitement spécifique de la langue qui va dans le sens d'une contamination entière et même recherchée avec la réalité basse et matérielle qui est mise en scène. La langue se fait expression primordiale de l'instinct, de l'animalité et perd de sa capacité rationnelle pour véhiculer ce malaise, cette inquiétude du climat qui règne dans les spectacles. Un exemple parmi d'autres de l'amplitude que peut prendre l'usage du dialecte théâtral est celui des « Cinghiate dell'amore » dans *mPalermu*. Dans ce discours, dont il est très difficile de percevoir l'intégralité dans la captation en raison de la bande sonore concomitante et de la diction précipitée de l'acteur, c'est une image contrastée du personnage qui apparaît.

(Mentre li frusta) V'ammazzo figghi di cagna, vi scanno ! 'Un m'aviti a taliàri, bastardi, 'un m'aviti a criticare. Mai ! (Con tenerezza). Chistu è 'u ringrazio, Rosalia ? Dùnami 'na vasata, amunì ! Chi ti costa ? 'Un mi fari annirbàri ! 'Na vasta, Rosalia, e tutto s'aggiusta ! Nonna Citta fammi appuiàri 'a testa 'nni tò gambi e stringimi a tia ! Forte però ! Zia Lucia, diccillu tu ! Vi voglio bene ! Ma picchì, quannu mi dite di fari 'na cosa, chi fa, io 'unn'ha fazzu ? [...] ¹²⁶².

Gaetano Bruno reconnaît avoir pris toute la mesure du caractère profondément expressif d'une langue qui possède « delle sonorità molto crude, aspre, pungenti »¹²⁶³. Le théâtre d'Emma Dante exploite les sentiments qui émanent des différents usages de la langue dialectale et Gaetano Bruno est sans doute celui qui, dans *mPalermu*, a le plus travaillé la langue pour y faire passer toute l'autorité, la violence, mais aussi l'affection maladroite du quotidien de cette famille. Le personnage, traversé par des dynamiques contradictoires en dépit d'une volonté d'apparaître intransigeant, génère une langue à son image.

¹²⁶¹ Ibid., p. 106. La réplique n'est pas distincte dans la captation.

¹²⁶² Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 31.

¹²⁶³ Gaetano Bruno, « Forza e verità in scena », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro*, cit., p. 168.

2.5.1. Abâtardir pour mieux libérer

Cependant, si salir la langue signifie la compromettre avec un environnement bien loin d'une Sicile phantasmée (telle que pouvait se l'imaginer la figure féminine de *Fantasticheria* de Giovanni Verga¹²⁶⁴), le processus à l'œuvre pour théâtraliser ce dialecte tient en un terme, déjà utilisé pour la formation des acteurs : abâtardir. Patrizia Bologna décrit ainsi les laboratoires dirigés par Emma Dante :

I laboratori sono un crogiuolo dialettale, una babele linguistica senza confini ed Emma ammonisce : « c'è un problema : io scrivo fundamentalmente in dialetto palermitano, un linguaggio che sto cercando di “re-imbastardire”. Non vi chiederò di parlare una lingua che non conoscete, ma magari di parlare nel vostro dialetto o quantomeno di ricrearne la musicalità. Anche perché a me non piace la dizione, non penso che esista la dizione corretta. Qual è la lingua italiana corretta ? Quella della televisione ? Quella dei doppiaggi di Simone Izzo ? Vi chiederò di sporcare il vostro modo di parlare »¹²⁶⁵.

Abâtardir le dialecte signifie donc le rendre matière malléable et sans pudeur. La beauté esthétique est un critère inexistant, il faut que tout soit *vrai* (et non vraisemblable) et émane d'un besoin qu'il faut parvenir à formuler dans toute sa radicalité. Bâtard est aussi ce qui est sans éducation, sans ascendance. La ville de Palerme est elle-même placée sous ce signe, « città di figli bastardi senza padre »¹²⁶⁶. Il en résulte ainsi « [...] un dialetto bastardo. Perché faccio di tutto per non dargli un'identità, una paternità. Voglio che rimanga impuro, sgraziato e disgraziato »¹²⁶⁷.

La bâtardise est donc un concept qui détruit toute notion d'identité, de racines, d'origines. Cette langue bâtarde ne va donc pas dans le sens d'un ancrage à un territoire, celui de Palerme, mais cherche au contraire à confondre les appartenances et les catégories. La bâtardise implique une horizontalité qui produit un développement rhizomatique et non pas à partir d'une ascendance : une langue qui croît par son milieu et qui de ce fait, réussit à infiltrer toutes les strates mises en scène par le théâtre d'Emma Dante.

Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. Ce n'est pas par hasard que la plus grande vitesse est au milieu. Les gens rêvent souvent de commencer ou recommencer à zéro ; et aussi ils ont peur de là où ils vont arriver, de leur point de chute. Ils pensent en termes d'avenir ou de

¹²⁶⁴ Giovanni Verga, *Fantasticheria*, in *Novelle*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 103-108

¹²⁶⁵ Patrizia Bologna, « Verso Purgatorio », cit., p. 149.

¹²⁶⁶ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 93.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 93.

passé, mais le passé et même l'avenir, c'est de l'*histoire*. Ce qui compte au contraire, c'est le devenir [...]. C'est au milieu qu'il [un homme] a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon.¹²⁶⁸

Les figures du théâtre d'Emma Dante sont précisément ces figures du milieu, en constante tension vers quelque chose (en témoignent les corps qui échappent, qui se ruent, comme celui de Nina dans *Carnezzzeria* qui ne veut pas rester en place au début de la pièce, ou encore celui de Chicco dans *Vita mia* qui échappe sans cesse à sa mère qui le prépare à la veillée funèbre). Cette tension est aussi présente dans la langue, qui glisse sans arrêt vers le cri, le silence, la musicalité, qui cherche parfois à sortir de la condition dialectale mais y est constamment repoussée. C'est précisément cette tension à l'œuvre dans tout ce théâtre qui le projette vers un devenir constant : un devenir-lutte, un devenir-mort. Que la mort effective d'un personnage sanctionne ou non la fin de la pièce, c'est d'abord tous les efforts envers un dehors qui compte. Être bâtard, ce n'est pas avoir gagné ou perdu d'avance, c'est déployer infatigablement des ressources pour devenir-autre. Ainsi la langue théâtrale impure d'Emma Dante permet d'arpenter le territoire, de le fouiller par le milieu. Les personnages ne sont plus déterminés par une langue mais ils sont, comme elle, pris dans un devenir dynamique. Tout se joue dans un présent intense : il n'y a pas d'avenir chez Emma Dante, mais plutôt une « compression du temps théâtral »¹²⁶⁹. Il faut ainsi dépasser l'idée que les personnages parviennent ou non à réaliser leur désir pour les reconduire à une dimension plus vaste de cyclicité : ces figures sans temps et sans amélioration sont reconductibles à une condition anhistorique de marginaux qui ne sont pas mus par une noble aspiration mais par un instinct vital primordial. Tel est l'aspect « mythologique »¹²⁷⁰ des trois pièces de la première trilogie : c'est moins les épisodes particuliers qui importent que cette incarnation intense de la force de mouvement des masses populaires pauvres, analphabètes, dialectales, force qui ne surgit de nulle part et ne les conduit nulle part, mais les fait s'agiter, lutter, tendre vers. Ainsi il ne s'agit plus d'une langue parlée par ces figures, mais de figures exprimées par la langue elle-même, dépassées par elle. Ces figures deviennent des Voix, comme au début et à la fin de

¹²⁶⁸ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 95.

¹²⁶⁹ « Ma in Emma Dante, l'evoluzione di una situazione, se avviene, non necessariamente comporta la messa in moto di una sequenza temporale. La stessa compressione esercitata sulla parola viene dall'autrice adoperata sul suo tempo teatrale che è, basilamente, un presente continuo nella cui massa però il passato e il futuro sono così completamente amalgamati e fusi da risultare anch'essi presenti nel presente stesso ». Andrea Camilleri, « Prefazione » a *Carnezzzeria : la trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 11.

¹²⁷⁰ Pour reprendre la terminologie qu'emploie Iouri Lotman dans *La structure du texte artistique* (cit).

mPalermu, voix provenant de l'obscurité et qui y retournent : voix de passage, exprimant une condition ontologique plus qu'un contenu significatif concret, voix qui tendent vers un dehors. Ainsi, les figures d'Emma Dante n'ont plus de « je », mais deviennent le « ils » des ethnies mineures, le « ils » pour qui la langue ne sert pas à véhiculer des contenus informatifs, mais les fait exister en les plaçant dans un discours indirect libre qui les dépasse. Cette langue ne peut être qu'une langue dialectale mise elle aussi en situation de variation continue, abâtardie, malmenée, tout comme ces figures mineures.

2.5.2. Une implacable horizontalité

Le « dialetto bastardo » signifie aussi une langue qui refuse la noblesse, une langue « maleducata », qui crie plus qu'elle ne parle. Comme pour la plupart des acteurs-auteurs qui travaillent le dialecte théâtral, il n'y a pas d'étude philologique préalable sur la langue : la langue théâtrale est alors empirique, impure et sert à exprimer le malaise fondamental à la base de tous les drames d'Emma Dante.

Io credo nella vucciria dei mercati, nella vastasata, nell'ironia, in ogni barzelletta che sta dietro alla disperazione umana. Questo è il teatro che voglio. Con leggerezza e stupidità l'attore deve provocarsi e provocarci un trauma, un cortocircuito che insinui la presenza di un altro mondo intriso al tempo stesso di orrore e di bellezza¹²⁷¹.

C'est précisément dans le personnage de l'idiot que le spectacle semble trouver une respiration dans l'atmosphère viciée environnante, dans sa capacité à s'étonner du monde, à porter un regard différent. D'un point de vue scénique, ce regard est matérialisé dans *Cani di bancata* (2005) et dans la *Trilogia degli occhiali* (2011) par l'importance que prend un accessoire, les lunettes, « segno ambiguo di semi-cecità e, al tempo stesso, di capacità visionaria »¹²⁷². *Idiota* en latin signifie « qui n'est pas connaisseur, profane, ignorant »¹²⁷³. L'idiot est donc celui qui est inexpérimenté, qui ne sait pas *a priori*, mais qui fonde sa pensée sur ses propres présupposés¹²⁷⁴.

¹²⁷¹ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 92.

¹²⁷² Anna Barsotti, « La “Trilogia degli occhiali” di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], cit.

¹²⁷³ Félix Gaffiot, *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000, p. 772.

¹²⁷⁴ « L'idiot, c'est le penseur privé par opposition au professeur public (le scolastique) : le professeur ne cesse de renvoyer à des concepts enseignés (l'homme-animal raisonnable), tandis que le penseur privé forme un concept avec des forces innées que chacun possède en droit pour son compte (je pense). Voilà un type très étrange de personnage, celui qui veut penser et qui pense par lui-même, par la “lumière naturelle” ». Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Le Personnage conceptuel », cit., p. 60.

C'è, quindi, una differenza tra il buffone e l'idiota : l'idiota è, il buffone fa. Il buffone cerca consensi, il giudizio, mentre l'idiota non cerca niente, è senza freni ed è assolutamente libero da qualsiasi tipo di sovrastruttura. E questa è, appunto, la differenza tra un attore che sta facendo un movimento e un attore che è quel movimento¹²⁷⁵.

Il y a beaucoup de personnages d'idiots chez Emma Dante. L'idiote possède un lien privilégié avec la réalité par le fait qu'il est prédisposé au mouvement, au « vol » (désespéré)¹²⁷⁶ : sans attaches, il explore indéfiniment le réel, dessinant ainsi une carte mouvante, qui existe tout autant qu'elle se nie, précisément comme le processus de création d'Emma Dante. L'idiote dessine une horizontalité, une ligne du milieu entre le comique et le tragique, une instabilité qui confère la légèreté d'un être présent au monde dans une immédiateté absolue.

Les pièces sont certes toujours en équilibre entre moments de gravité et moments de légèreté, mais il est très difficile de trouver chez Emma Dante de réelles envolées lyriques, que ce soit en italien ou en dialecte théâtral. Andrea Camilleri compare l'écriture d'Emma Dante avec celle de Franco Scaldati et note comme celui-ci tend à verticaliser sa langue théâtrale en ascensions lyrico-oniriques, tandis que la langue d'Emma Dante reste horizontale (avec parfois des chutes), dirigée vers le bas¹²⁷⁷. Certes, Scaldati comme Emma Dante ont le même contexte d'écriture et sont donc contraints tous deux de descendre dans la profondeur de cette Palerme dont ils s'inspirent. Mais chez Scaldati, une sorte de transcendance est possible. La réinvention du dialecte qu'opère Scaldati prévoit une langue très serrée d'un point de vue sémantique : l'édition de ses textes¹²⁷⁸ présente par ailleurs une traduction en italien en vis-à-vis. Cette langue se caractérise par sa capacité à passer du registre le plus quotidien (voire extrêmement vulgaire, tellement vulgaire et imagé qu'il en devient une sorte de poésie inversée) à celui le plus lyrique. Ainsi les deux premières répliques d'*Assassina*, drame de 1985 :

VECCHIO Si muovinu e vannu Fragili e silenziosi
Quannu

¹²⁷⁵ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 59.

¹²⁷⁶ « I cretini che la Madonna non la vedono, non hanno le ali, negati al volo eppure volano lo stesso, e invece di posare ricadono come se un tale, avendo i piombi alle caviglie e volendo disfarsene, decide di tagliarsi i piedi e si trascina verso la salvezza, tra lo scherno dei guardiani, fidenti a ragione nell'emorragia imminente che lo fermerà ». Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Opere*, cit., p. 77.

¹²⁷⁷ Andrea Camilleri, « Prefazione » a *Carnezeria : la trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 7.

¹²⁷⁸ En 1990 est publié *Il teatro del sarto*, recueil qui comprend les pièces *Il pozzo dei pazzi*, *Assassina*, *La guardiana dell'acqua*, *Occhi*.

finisci ? Sulu vinu aviemu
 Viviemu Ci senti ?
 ... ricinu ca i luci ra sira...su gocce
 ri jocu ri fuocu c'acchianaru o
 cielu e' un vosiru scinniri chiù.

*La luna si oscura. S'oscurano i ruderi... e il vecchio Come in sogno... la
 vecchina ascolta la radio e stira*
 VECCHINA ... 'e ristari riuna o 'e manciari ?...e ch'i
 manciù ? a margherita e 'un
 mi fa dormire ?... 'e manciari leggera
 a sira Chi bella cammisa Bella
 Bella Bella... e ora v''annaffiu
 i nastrini...ca criscinu
 colorati cu l'acqua¹²⁷⁹

« Il dialetto della drammaturgia scaldiana risponde a fini esclusivamente espressivi e poetici, non trasporta con sé istanze popolareggianti di contrapposizione alla lingua anche se di fatto l'aggredisce con la sua assoluta indipendenza nei confronti dei modelli culturali ed estetici contemporanei »¹²⁸⁰. Des éléments naturels constituent une cosmogonie qui se situe entre ciel et terre, dans une attention constante pour la lumière¹²⁸¹ et pour l'élément marin¹²⁸². Chez Emma Dante en revanche, la mer n'est pas évoquée dans une perspective de transcendance, mais davantage comme une fuite impossible : dans *Carnezzeria*, la famille Cuore a franchi le détroit et les images qu'en donne Nina se résument surtout aux mouettes (dont l'imitation du cri, désagréable, lui plaît beaucoup) et les poissons. Cette fuite de la Sicile est en réalité pour elle promesse de mort. L'autre image liée à la mer et qui revient à deux reprises dans la trilogie est celle des « navi di pietra »¹²⁸³, image oxymorique dans laquelle

¹²⁷⁹ « Si muovono e vanno / Fragili e silenziosi / Quando / finisce ? solo vino / abbiamo / beviamo ci senti ? / ...dicono che le luci della sera... / sono gocce / di fuochi d'artificio che salgono al / cielo e non vogliono scendere più ». « ...devo restare digiuna o devo mangiare ?... e che cosa / mangio ? la margherita non / mi fa dormire ? ...devo mangiare / leggera / la sera / che bella camicia bella / bella bella... e ora / innaffio / i nastrini... così / crescono / colorati con l'acqua ». Franco Scaldati, *Assassina*, in *Il teatro del sarto*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 64-65. La traduction en italien est celle qui figure en regard du texte. La mise en espace du texte sur la page est ici respectée.

¹²⁸⁰ Valentina Valentini (sous la direction de), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, p. 151.

¹²⁸¹ « Nel mondo-teatro raffigurato da Scaldati luce e tenebra coesistono in reciproca interdipendenza : la fonte di luce per eccellenza è la luna, archetipo e divinità assoluta del suo mondo poetico ». Ibid., p. 152.

¹²⁸² « Nel finale di *Il pozzo dei pazzi* di Scaldati, "U mari è... quannu l'acqua azzurra/s'arricuogghi...erè granni Quant'/e grann'u munnu" e "U cielu é... av'u culuri ru mari Chiù chiaru [...]" ; una serie verticale di associazioni d'immagini è accesa da una visione lirico-onirica, in cui trova rifugio quella speranza cosmica affidata dal "poeta-teatrante" al dialogo apparente, monologo essenziale, di Masino e Pinò (l'uomo e la donna) intorno ai principi naturali ». Et de la même façon, Anna Barsotti note que dans *mPalermu* aussi l'eau passe de condition de nécessité à élément de régénération. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, cit., p. 167.

¹²⁸³ Expression que l'on trouve dans *mPalermu* (p. 65) et dans l'introduction de l'auteur à *Vita mia* (p. 138).

l'idée de mouvement, de fuite que représente le bateau est aussitôt sapée par le matériel granitique de la pierre, éternel, inerte et inamovible, qui est aussi en substance la Sicile elle-même, « nave immobile, perennemente ancorata »¹²⁸⁴. Chez Scaldati, la mise en page du texte révèle même à l'écrit une préoccupation de la scansion des répliques. Franco Scaldati affirme lui-même que « Non di svuotamento ha bisogno l'attore, ma di purificazione... »¹²⁸⁵ : cette purification est à l'exact opposé du « salissure » des acteurs d'Emma Dante. Bien que le théâtre de Scaldati provienne du cœur de Palerme et s'exprime dans une langue dialectale retravaillée pendant ses longues années de carrière, ses compositions tendent à une élévation des personnages humbles ; une poésie parfois qualifiée d'hermétique est à l'œuvre dans son univers.

Le théâtre d'Emma Dante est de ce point de vue beaucoup plus inquiétant par son horizontalité et sa cruauté : « Mette in chiaro che i suoi spettacoli non sono sensuali semmai (per condotta, per contegni, per rimandi interpersonali, non per risalto narrativo) sessuali »¹²⁸⁶. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de suspension poétique (« Il miracolo dell'acqua » en est une), mais souvent les élans lyriques semblent devoir être désamorçés par un renversement grotesque. Dans *Le pulle*, spectacle créé en 2009, les protagonistes sont quatre travestis et un transsexuel, qui évoquent à tour de rôle leur parcours dans une atmosphère onirique, où agissent quatre fées opérant le miracle du passage du masculin au féminin. Le premier récit est celui de Rosi (Sandro Maria Campagna), travesti passionné de ballet, qui raconte sa joie d'avoir pu concrétiser le rêve de sa vie : assister à une représentation du *Lac des Cygnes*. L'acteur fait le récit de cette soirée tout en exécutant des pas de danse un peu hésitants. « Scinninnu d'a scala d'u teatro m'arripassavo i passi di danza per sentirmelo vicino ! A memoria 'u sapia 'u balletto d'i cigni ! (*Balla, ripassandosi i passi*) Demipliè... jetè... »¹²⁸⁷. Le personnage, sur le chemin du retour, est agressé par des hommes à bord d'une voiture, qui le laisseront pour mort. Sur scène, la poursuite de Rosi par ses bourreaux, motorisés, se fait à l'aide d'une voiture miniaturisée télécommandée, ce qui accroît ce sens du grotesque.

¹²⁸⁴ Emma Dante, « Appunti sulla ricerca di un metodo », cit., p. 21.

¹²⁸⁵ Franco Scaldati, « La locanda degli elfi. Conversazione con Franco Scaldati » (par Valentina Valentini), in Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, cit., p. 129.

¹²⁸⁶ Rodolfo Di Giammarco, « Anatomia delittuosa e famelica del corpo-scena », cit., p. 89. Les gestes des *pulle* à l'adresse du public sont un exemple de sensualité démontée.

¹²⁸⁷ Emma Dante, *Le pulle*, cit., p. 103.

Cependant, le grotesque se transforme souvent en carnavalesque par la pratique du renversement, notamment des tons, des comportements. Emma Dante met en place une subversion carnavalesque qui réussit à rapprocher des tonalités très différentes dans ses pièces, où l'on passe de moments à la limite du supportable à d'autres beaucoup plus comiques. Le carnavalesque de *Vita mia* parvient à désamorcer le tragique de la mort de l'adolescent en transformant la préparation de la veillée funèbre en jeu, auquel prennent part les frères, mais également le mort lui-même et sa mère. Outre ces bouleversements de ton, le renversement opère aussi sur la hiérarchie, comme le notait Bakhtine¹²⁸⁸, selon lequel les victimes réacquièrent un pouvoir temporaire sur leur bourreau ou sur la cruauté de la vie. Le jeu, voire le rire, désamorce la supériorité des forces exercées contre les personnages qui prennent temporairement le dessus. C'est de là que naît une certaine légèreté du théâtre d'Emma Dante : au milieu des horreurs une action comique se produit, un comique pur, gratuit : Nonna Citta qui rit tandis que Mimmo et Giammarco se disputent dans *mPalermu*, Nina dans *Carnezzeria* qui se relève à chaque fois que ses frères font mine de partir sans elle : il s'agit d'un comique d'automatisme (Bergson) – et de fait, le jeu des acteurs travaille beaucoup sur une raideur corporelle et mimique qui permet l'éclatement de ces épiphanies comiques. Les renversements sont constants car l'équilibre est en perpétuelle instabilité. Même lorsque les faits mis en scène sont d'une grande cruauté, ce renversement, notamment au travers du personnage de l'idiot, empêche justement la focalisation sur l'issue tragique. La pièce se régénère constamment, rien n'est déterminé, rien ne finit, mais tout *devient*, dans une ligne du milieu horizontale.

2.5.3. Une langue contaminée

La bâtardise est synonyme d'impureté et de fait, outre le mélange constant de dialecte sicilien et d'italien qui caractérise la langue théâtrale d'Emma Dante, s'ajoutent petit à petit d'autres langues dialectales : dans *mPalermu*, le personnage de Nonna Citta est originaire de Pollena Trocchia et quelques traces dialectales de cette zone sont décelables dans son discours (« stevo 'e casa 'ncopp'a terra... » ; « doie paise » ; « ievo »)¹²⁸⁹. Mais elles restent plutôt discrètes par rapport à la dominante palermitaine. Dans la suite du parcours d'Emma Dante,

¹²⁸⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 97.

¹²⁸⁹ Emma Dante, *mPalermu*, cit., p. 42-43.

ces incursions se font plus fréquentes et plus importantes : en particulier le dialecte napolitain, assuré par l'acteur Carmine Maringola, qui apparaît dans *Cani di bancata* (2005) et que l'on retrouve dans *Le Pulle* (2009) ainsi que dans la *Trilogia degli occhiali* (2011) ; dans *Cani di bancata* figure également le dialecte des Pouilles, comme pour réunir linguistiquement les trois mafias les plus importantes¹²⁹⁰. La *Trilogia degli occhiali* compte un personnage parlant en français dans *Il castello della Zisa* : il s'agit de l'une des deux religieuses s'occupant des adolescents handicapés, rôle tenu par Stéphanie Taillandier. La mixité linguistique ne s'arrête donc pas au strict palermitain et les spectacles sont ouverts aux suggestions venant des acteurs.

La contamination de la langue se fait également à travers l'intromission d'un lexique spécifique, « exotique » par rapport à la quotidienneté dialectale, comme en témoigne l'importance que prenait le champ lexical du football dans le discours de Chicco et les noms de métiers en italien qui sonnait de façon particulière dans la bouche de la mère. Mais dans la première trilogie, il y a très peu d'incursions du monde contemporain, que ce soit dans les objets de scène, les vêtements, ou encore les mots employés.

Perché faccio teatro ? Per saperne di più, per cercare di capire cosa può diventare questa vita, cosa posso diventare io. Per rispondere a queste domande, allora, sento che, per esempio, non posso usare il presente, il video, non posso usare le diapositive, non posso usare la voce registrata, ma devo tornare indietro, devo tornare alla mia preistoria. Per cui il « crocifisso », questo oggetto che non mi appartiene, questo oggetto che è di un « preistorico » comune, mi fa fare un salto nel tempo. Non so spiegare perché : l'« oggetto Coca-cola » è moderno, ma non fa essere il teatro altrettanto moderno, non lo rende moderno ! Paradossalmente, uno spettacolo diventa più moderno quando uso il crocefisso o la clava ! Quando sono preistorica... »¹²⁹¹.

Les références des premiers spectacles sont, plus que « préhistoriques », anhistoriques, puisqu'elles évoquent des éléments (pour la plupart liés à une typologie religieuse) qui n'ont pas de temps, qui sont là depuis toujours et témoignent à leur manière d'un certain sud immobile dans ses traditions et ses pratiques. Le jerrycan est un objet qui connote directement le problème de l'eau qui existe depuis longtemps à Palerme et en Sicile ; certaines situations évoquées, comme le mariage ou le carnaval, contribuent à situer les pièces dans le présent

¹²⁹⁰ Claudia Cannella, « L'ultima cena del Mammasantissima », in *Hystrio*, gennaio-marzo 2007, n.1, p. 109.

¹²⁹¹ Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 37.

précédemment évoqué. De ce point de vue, la contamination avec la modernité, avec ce qui se trouve au-delà du détroit est encore limitée.

En revanche les choses diffèrent pour ce qui est des spectacles les plus récents. Dans *Le Pulle*, mais surtout dans *Cani di bancata*, le monde moderne fait son entrée de manière fracassante, mais surtout grotesque. Le sujet de fond des *Pulle* rappelle à plusieurs niveaux le traitement du même sujet par des auteurs napolitains tels qu'Enzo Moscato ou Annibale Ruccello : l'univers des travestis et des transsexuels, le balancement entre souillure effective et désir de pureté, les vexations subies et l'élan vers une élévation sociale¹²⁹². La contemporanéité se glisse au niveau scénique par le biais d'objets modernes (détournés), par exemple la voiture téléguidée, ou encore les poupées gonflables disposées sur scène pour le tableau final. Le travail sur les lumières est également plus complexe, notamment avec l'utilisation de spots de couleur (par exemple, lors du récit de Rosi, une rosace de lumière verte apparaît par terre). Enfin, si l'utilisation de bandes sonores a toujours été un élément à part entière de la trame, c'est ici l'usage du microphone qui fait son apparition, un vrai micro à main qui signifie pleinement lui-même ; il sert aux chansons interprétées sur scène entre autres par Mab (« la levatrice delle fate¹²⁹³ », incarnée par Emma Dante elle-même) – confirmant ainsi le sous-titre original du spectacle (« Operetta amorale ») – mais contribue aussi à « starifier » ces *Pulle* qui voudraient faire de leur vie un conte de fées. Dans le discours des *pulle*, outre le sicilien on distingue également du napolitain dans la bouche de Stellina-Carmine Maringola (qui réalise une performance d'acteur en produisant un discours logorrhéique, avec une voix de fausset et dont la compréhension, en grande partie difficile d'un point de vue littéral, se fait à travers l'expressivité paraverbale et gestuelle de l'acteur). Mais surtout, c'est l'introduction de termes très contemporains, que documente la version publiée en revue, qui constitue une certaine nouveauté : « Vulissi pesari/quaranta chili e magrissima passàri/**l'extrasmolle** è 'u mè sognu » ; « i soldi 'i tengo io, e poi tengo tutti così pe jì a ballà : i **drink men**, i **for lady**, i **pass**, chillo 'o **Pr** e n'amico r'u mì »¹²⁹⁴. Quelques mots, ici et là, se réfèrent donc à une réalité quotidienne et partagée des spectateurs. Mais ces citations se font sur un registre plutôt comique comme par exemple avec l'italianisation de

¹²⁹² À propos des *Pulle*, Andrea Porcheddu évoque le travesti comme « figura tragica del nostro tempo », « complesso di contraddittorietà e sofferenza, di sogni e di sesso, di candore e di volgarità ». Andrea Porcheddu, « Le sfide di Emma », in *Hystrio*, gennaio-marzo 2010, n.1, p. 112.

¹²⁹³ Il s'agit de la présentation des personnages dans Emma Dante, *Le pulle*, cit., p. 103.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 105.

l'anglais par lettre épenthétique. Ces termes d'origine anglophone, plus ou moins italianisés, entrent en collision avec une matrice linguistique dialectale et l'incohérence produite contribue au comique. Il s'agit de références au monde de la nuit, de l'esthétique, comme chez Enzo Moscato. Et comme chez Moscato, le rire naît aussi de la distorsion de ces termes, signe que l'inscription dans une dimension moderne, cultivée, en somme affranchie de l'univers dialectal, n'est pas réelle et entièrement effective :

STELLINA [...] Cca dintra 'un si può parlà, ccà dintra si può parlare solo d'e zizze toie. Tu si addiventata monotematica.
ATA Io ? Monotematica, io ! E tu che ci scassi 'a minchia tutta a santa iurnata cu Rocco Minetti ?¹²⁹⁵

Mais le rire qui naît de l'incongruité, de la non-maîtrise d'un vocabulaire ultramoderne dans un contexte dialectal se fige dans *Cani di bancata*, où c'est tout un lexique politique et économique qui s'introduit dans les échanges entre les *cani* : on croise ainsi les termes de « escalation al potere »¹²⁹⁶ ; « new economy », « termovalorizzatore » ; « 41 bis »¹²⁹⁷. « BIG JIM : Ma picchì, Zù Totò, la gestione delle discariche e il riciclaggio dei rifiuti chimici, per voi è munnizza o bisiniss ? »¹²⁹⁸. L'utilisation de ce lexique est ici assez inquiétante : le vocabulaire mafieux maîtrise très bien ces champs lexicaux car les domaines de compétences du crime organisé se sont étendus aux secteurs légaux et par voie de conséquence, la matrice dialectale, davantage du côté d'un certain archaïsme, côtoie le vocabulaire contemporain, quitte à se l'approprier (« bisiniss »). Une réplique de l'un des mafieux, Spatuzza (interprété par Alessio Piazza, l'Uccio de *Vita mia*) résume très bien cette idée :

Ma vuavutri ancora chi bustarelle cummattiti ? Addio pizzo ! 'Un c'è n'è cchiù bisogno chi pizzùliate tutta 'a iurnata sutta 'u pico d'u suli, Slim Fast : ormai l'economia siamo noi : agli imprenditori invece di chiedergli la percentuale, ci hamu a prestari i picciuli e quando poi loro non ce li possono restituire perché gli interessi sono troppo alti, le imprese diventano nostre, è giusto ?¹²⁹⁹

On remarque que le début de la réplique, évoquant le *pizzo*, donc l'ancienne méthode, est en dialecte théâtral, tandis que les nouvelles procédures économiques sont exprimées surtout en italien. L'irruption de la contemporanéité à travers un champ lexical sectoriel en

¹²⁹⁵ Ibid., p. 107.

¹²⁹⁶ Emma Dante, *Cani di bancata*, cit., p. 105.

¹²⁹⁷ Ibid., p. 106.

¹²⁹⁸ Ibid., p. 106.

¹²⁹⁹ Ibid., p. 105-106. Le texte de la captation suit fidèlement celui de la version publiée.

italien signifie donc ici la capacité d'adaptation de la mafia au contexte politico-économique. Dans ces deux pièces, la logique de la contamination s'accroît et revêt une signification précise pour évoquer les dynamiques en acte autour des protagonistes.

Le bâtard est celui qui n'a pas d'identité, qui jouit d'une liberté maudite précisément parce qu'il n'a pas d'attaches. C'est cette absence de fixité, d'évidence de la provenance qui stimule le mouvement, l'effort et crée une fuite en avant, folle et magnifique. « Ho bisogno di cercarlo continuamente il significato del mio teatro, solo così non posso perderlo, perché so già che non lo troverò mai. Io non so cosa significa “Niscèmu ?” e non me ne posso andare »¹³⁰⁰. Il y a une grande homogénéité entre les thèmes abordés, les personnages, la langue utilisée et le parcours même d'Emma Dante. Au dialecte théâtral « sgraziato e disgraziato »¹³⁰¹ qui exprime ce monde des « disgraziati », des « farabutti »¹³⁰², correspond une profonde conviction personnelle que cette impureté initiale, ce mélange nécessaire est bien moteur de vie, situation vécue par ailleurs personnellement :

Lei la morte l'ha vista, lei ha la certezza che l'aldilà finisce qui, che anche lei finirà qui, e perciò può permettersi di non essere virtuosa. [...] Sulla scena preferisce aggredire, sviluppare certi temi con gli strumenti di quella cosa che si potrebbe definire « sguaiatezza », con tutto ciò che può apparire « sporco », con forme e sostanze che senza mezzi termini sono « non nobili »¹³⁰³.

À l'image d'une ville elle-même indisciplinée, entre l'épargne, l'indifférence et le gâchis, violemment vivante et morte à la fois, morte de l'immobilité qui l'enfouit sous des habitudes de vie séculaires et introverties, mais vivante de l'énergie désespérée de ces figures qui l'habitent et qui cherchent à en sortir, la langue d'Emma Dante peut se dire incivile. Un théâtre qui ne sert pas à éduquer ses spectateurs, mais à les traumatiser, à créer un choc existentiel.

¹³⁰⁰ Emma Dante, « Il mio dialetto bastardo », cit., p. 93.

¹³⁰¹ Ibid., p. 93.

¹³⁰² Emma Dante, « La strada scomoda del teatro », cit., p. 58.

¹³⁰³ Rodolfo Di Giammarco, « Anatomia delittuosa e famelica del corpo-scena », cit., p. 91.

CHAPITRE 9. LA LANGUE CRUELLE : LES VOIX DE CONTAMINATION DU THÉÂTRE D'ENZO MOSCATO

L'œuvre théâtrale d'Enzo Moscato, né à Naples en 1948, ainsi que toute sa pensée théorique sur l'art dramatique, s'inscrivent comme variation infinie autour de la dynamique fondamentale de la contamination. Cette contamination, qui permet l'association des contraires, l'interpénétration d'influences – *d'influenze* – voire l'infection (dans tout ce que celle-ci a de dangereux), caractérise aussi dans une certaine mesure sa vie personnelle. Une enfance modeste dans les Quartiers espagnols de Naples, suivie d'études de philosophie, ont nourri une culture double : celle populaire et dialectale, et une culture davantage tournée vers la littérature, le théâtre européen, la philosophie, mais également l'histoire, la psychanalyse, la poésie. De ces champs d'intérêt très variés, l'acteur-auteur puise la matière des événements dramatiques qu'il crée depuis plus de trente ans sur les scènes italiennes¹³⁰⁴. Le berceau de ce théâtre est évidemment Naples, ville aux multiples strates (géographiques, historiques, sociales) qu'exhument les œuvres de Moscato. Celles-ci travaillent autour de l'évocation d'une réalité de légèreté et de violence, de grâce virginale ou d'effronterie putanière, d'une sexualité oscillant entre curée et libération du corps, pour construire un théâtre tourné avec décision vers un « *necessario confronto con lo sfondo autentico della Vita : l'Ombra, il Negativo, la non-Vita, la Morte, che sono impliciti nella dialettica biologica stessa di Bios* »¹³⁰⁵.

¹³⁰⁴ Pour une biographie détaillée d'Enzo Moscato, cf. Mario Lino Stancati, « Biografia di Enzo Moscato » in Mario Lino Stancati, *Enzo Moscato. Il teatro del profondo*, cit., p. 143-150.

¹³⁰⁵ Enzo Moscato, « Sul fondamentalismo drammaturgico », in *Atti & sipari*, octobre 2010, n.7, p. 3.

1. Pistes pour un parcours théâtral

1.1. Moscato, Ruccello et les autres : dépasser la tradition du théâtre napolitain

L'activité théâtrale d'Enzo Moscato, d'abord pratiquée en amateur parallèlement à son activité d'enseignant de lycée¹³⁰⁶, s'insère dans un territoire marqué par l'histoire de l'art dramatique probablement la plus importante en Italie, où quiconque se met à écrire ou jouer pour la scène se retrouve, bon gré mal gré, confronté avec les « pères » tutélaires que sont (entre autres) Antonio Petito, Salvatore di Giacomo, Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani et évidemment Eduardo De Filippo. Cependant, les débuts de Moscato s'inscrivent dans ce qui a rapidement été défini comme « nuova drammaturgia napoletana »¹³⁰⁷, étiquette sous laquelle ont aussi été placés Annibale Ruccello (1956-1986) et Manlio Santanelli (1938).

Manlio Santanelli¹³⁰⁸, né en 1938, fait des études de droit puis travaille à la RAI TV comme scénariste de radio et de télévision pendant une vingtaine d'années¹³⁰⁹. Sa pratique théâtrale s'exerce uniquement en qualité d'auteur et dès le début, ses pièces sont mises en scène et jouées à un niveau national¹³¹⁰. Il est l'auteur de nombreux textes théâtraux, largement influencés par la littérature narrative de l'*Ottocento* et du *Novecento*, le mélodrame et la comédie napolitaine. Ses personnages évoluent dans des situations de précarité dominées par la névrose, l'impossibilité de se comprendre ou d'opérer des choix. *Uscita d'emergenza*, la pièce qui le fait connaître (Premio IDI 1981 et Premio della Critica Teatrale 1982), créée en 1980, met en scène la confrontation entre un ancien souffleur de théâtre et un ancien sacristain, colocataires d'une habitation qui menace de s'écrouler¹³¹¹. Ses pièces sont régulièrement mises en scène et ont été traduites et jouées à l'étranger.

¹³⁰⁶ Silvana Matarazzo, *La parola e la scena. Conversazioni con dieci drammaturghi contemporanei e una testimonianza di Toni Servillo*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2011, p. 55.

¹³⁰⁷ Voir l'ouvrage de Luciana Libero paru en 1988 : *Dopo Eduardo : nuova drammaturgia a Napoli*, cit., qui propose une synthèse du phénomène et publie trois textes fondamentaux : *Bellavita Carolina* de Manlio Santanelli, *Ferdinando* d'Annibale Ruccello et *Pièce noire (Canaria)* d'Enzo Moscato.

¹³⁰⁸ Voir son site internet officiel, www.manliosantanelli.it.

¹³⁰⁹ Cette information provient d'une zone du site de l'Université de Salerne, appelée *Il Teatro napoletano*, (http://www.unisa.it/centri_e_vari/teatro_napoletano/index), sous la direction de Letizia Lezza et de Gian Paolo Renello (responsable rédaction : Nunzia Acanfora). Il sera fait plusieurs fois référence aux documents que recense ce site. Ici, référence disponible à l'adresse

http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/santanelli/santanelli_vita (consulté le 13/12//2013)

¹³¹⁰ Luciana Libero, *Dopo Eduardo : nuova drammaturgia a Napoli*, cit., p. 8.

¹³¹¹ Teresa Megale, « Delle paradossali aberrazioni teatrali : la drammaturgia di Manlio Santanelli », in Manlio Santanelli, *Teatro*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 9-39.

Annibale Ruccello, né en 1956 à Castellammare di Stabia, est auteur, metteur en scène et acteur. Il fonde sa compagnie Il Carro et concilie son activité théâtrale avec sa passion pour l'anthropologie culturelle, en mettant en scène, dans les premières années, des œuvres puisant dans la culture populaire de la région de Campanie : *Cantata dei pastori* (1976) adaptée de l'œuvre du XVII^e siècle d'Andrea Perrucci, *L'osteria del Melograno* (1977). À partir des années quatre-vingts, son registre évolue vers des problématiques contemporaines : ainsi naît la « Trilogia del quotidiano da camera », avec *Le cinque rose di Jennifer* (1980), qui le fait connaître au grand public, *Una tranquilla notte d'estate* devenue en 1983 *Notturmo di donna con ospiti* et *Week-end* (1983). Sa pratique créative est fortement influencée par le cinéma (Brian De Palma, Dario Argento, ainsi que Luchino Visconti et Ingmar Bergman)¹³¹², la littérature siculo-napolitaine (Federico De Roberto, Giuseppe Tomasi di Lampedusa), ainsi que par des auteurs étrangers tels que Harold Pinter ou Henry Miller¹³¹³. En 1986 est créé *Ferdinando*, pièce qui se déroule à l'époque des Bourbons, primée à plusieurs reprises : Premio Anticoli Corrado 1984, Premio IDI 1985, Premio IDI « Migliore novità italiana » 1986, Lauro d'Oro à Isa Danieli comme « Migliore attrice protagonista », Premio Nazionale della critica 1986. Il meurt brutalement en 1986 d'un accident de la route. En 2005, la trilogie, ainsi que les monologues *Anna Cappelli*, et *Mamma (piccole tragedie minimali)* sont publiés dans un recueil paru chez Ubulibri.

Commençant leur travail au début des années quatre-vingts¹³¹⁴, ces artistes ne semblent pas tant prendre position face à l'héritage du théâtre napolitain précédent, que chercher en revanche à s'affirmer en fonction d'une certaine idée d'un « théâtre national » (qui n'existe pas pour Ruccello, et que Moscato appellera plus tard le « fondamentalismo drammaturgico »¹³¹⁵) et surtout des néo-avant-gardes des années soixante et soixante-dix. Ainsi Annibale Ruccello définit-il les aspirations de la nouvelle génération :

¹³¹² « Mi occupo di teatro perché amo il cinema ed a teatro mi annoio mortalmente. [...] Al cinema, infatti mi piacciono i film con una bella storia, avvincente e con un dialogo funzionale alla storia. Odio i concetti, il parlare per comunicare pensieri. E quindi mi dedico a un teatro di situazione e di comportamento ». Annibale Ruccello, « Perché faccio il regista », in *Sipario*, marzo-aprile 1987, 466, p. 78. S'inspirant des situations de suspense et d'angoisse de ce cinéma, les pièces de la trilogie précédemment citée ont été d'ailleurs qualifiées de *thrilling*. « Biografia di Annibale Ruccello » (sous la direction de G.G. et L.G.), in *Sipario*, marzo-aprile 1987, 466, p. 78.

¹³¹³ Pasquale Sabbatino, « Il corpo e il sangue della scrittura teatrale di Annibale Ruccello », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 maggio 2006, Nuove Terme di Stabia. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 15-16.

¹³¹⁴ *Uscita d'emergenza* et *Bellavita Carolina* de Manlio Santanelli datent respectivement de 1978 et 1983. *Le cinque rose di Jennifer* d'Annibale Ruccello a été créé en 1980 et *Scannasurice* de Moscato en 1982.

¹³¹⁵ Enzo Moscato, « Sul fondamentalismo drammaturgico », cit., p. 2-6.

Si può chiamare « nuova » perché in qualche modo non ha un suo rapporto immediato, diretto con la vecchia drammaturgia tradizionale italiana. [...] non parte, non si collega alla generazione precedente dei drammaturghi italiani, quelli degli anni '50. Scaturisce invece assai più dal lavoro degli anni '60 e '70, dalla sperimentazione che dalla drammaturgia tradizionale. Insomma una generazione che ha fatto una drammaturgia di regia più che di scrittura scenica, di testo : una drammaturgia sui corpi. Noi, come corrente, veniamo da quest'universo, il nostro punto di riferimento è la vecchia avanguardia del '60, con tutte le sue ramificazioni. E per noi, che ci consideriamo in qualche modo l'avanguardia degli anni '80, c'erano due strade : una era quella intrapresa – fino ad un certo punto – dalla « Nuova Spettacolarità » che portava alle sue estreme conseguenze il discorso su un tipo di teatro di immagine e suoni. La seconda era quella di ritorno ad una narrazione – anche questa fino a un certo punto. Da qui la giustificazione del termine « drammaturgia ». E poi, c'è il rapporto con i drammaturghi napoletani, con Viviani, con De Filippo, con lo stesso De Simone. Un rapporto che non è di continuità diretta, ma di riscoperta, un andare a riconsiderare quella che può essere stata una scrittura scenica, e cosa di questa scrittura per te può funzionare ancora ; può essere l'adesione al reale, al quotidiano di Eduardo ; può essere la rappresentazione vivianesca dell'emarginazione¹³¹⁶.

Annibale Ruccello souligne l'importance qu'ont eue les expérimentations néo-avant-gardistes. Cependant, si le travail sur l'expression corporelle reste une valeur importante, cette nouvelle dramaturgie se caractérise aussi par une attention renouvelée pour les mots ainsi que pour leur sonorité¹³¹⁷. Ruccello tient à dissocier ces choix des pratiques de la tradition napolitaine : il parle d'un « rapporto che non è di continuità diretta, ma di riscoperta ». Ce rapport avec les « pères » est un thème complexe dans l'œuvre de Ruccello. Même si l'approche populaire de Viviani et son travail sur la sonorité et la musicalité de la langue ont sans conteste influencé Ruccello¹³¹⁸, notamment dans les créations du début, toutefois l'œuvre de De Filippo constitue une référence omniprésente tout au long de la brève

¹³¹⁶ Annibale Ruccello, « Ruccello, una drammaturgia sui corpi » (interview par G.G. e L.G.), in *Sipario*, marzo-aprile 1987, 466, p. 70-72.

¹³¹⁷ Anna Barsotti, « Eduardo, punto e a capo ? A proposito della nuova drammaturgia napoletana », cit., p. 47. Moscato souligne cette particularité du choix opéré quant au « retour » aux paroles et à la narration : « Sia io sia Annibale eravamo visti molto male dall'ambiente teatrale, perché passavamo come due conservatori, dal momento che facevamo un uso massiccio della parola, in un'epoca in cui in Italia quasi nessuno usava più la parola a teatro. Poi con il tempo si è vista la radicalità con la quale noi usavamo la parola. Basta leggere uno qualsiasi dei nostri testi per rendersi conto della differenza tra il nostro uso della parola e quello che veniva fatto in precedenza e soprattutto con quello che facevano i contemporanei ». Anna Barsotti, Concetta D'Angeli, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹³¹⁸ Le travail de Ruccello cherche à mettre en œuvre non pas un « musicale tornito » comme celui de De Simone – avec lequel il a travaillé et dont la « comunicazione più fonica che contenutistica » l'a inspiré – mais un « musicale scassato » Annibale Ruccello, « Ruccello, una drammaturgia sui corpi », cit., p. 72.

vie de Ruccello, même lorsqu'il s'agit de s'y opposer, tant au niveau de la réflexion sur le jeu que sur le langage¹³¹⁹. Comme pour Moscato, l'héritage des pères est une donnée de départ en fonction de laquelle le dramaturge peut choisir d'orienter sa poétique, mais l'affranchissement total, notamment d'un modèle aussi marquant que celui de De Filippo, se révèle inimaginable.

Dans la présente analyse, les œuvres considérées seront celles d'Enzo Moscato accompagnées d'allusions régulières à celles d'Annibale Ruccello. La pratique théâtrale de Manlio Santanelli, au contraire des deux autres, ne recouvre pas la sphère de l'acteur, tandis que celui-ci entre en ligne de compte de façon importante pour Moscato et Ruccello, tous deux auteurs et acteurs de leurs propres textes. En outre, Moscato et Ruccello entretenaient une amitié étroite, qui se vérifie par ailleurs dans leurs collaborations et dans les différentes citations mutuelles. Enfin, les créations de Santanelli s'intéressent moins à la figure du travesti ou transsexuel, que l'on retrouve en revanche dans nombre de pièces de Moscato et Ruccello et qui se révèle déterminante pour la poétique de ces deux artistes.

1.2. *Tradizione, Traduzione, Tradimento*

La question du positionnement artistique par rapport à la tradition se pose tout autant pour Enzo Moscato. En plus des très nombreuses œuvres, pour certaines publiées en vue d'une diffusion nationale (en 1991 Ubulibri publie le recueil *L'angelico bestiario*¹³²⁰), Moscato a donné bon nombre d'interviews, participé à des colloques, écrit des introductions, des appendices, collaboré à un site universitaire sur son œuvre¹³²¹. Souvent questionné sur ses rapports avec le patrimoine théâtral qui l'a précédé, il préfère interroger la notion de tradition et établir à partir de celle-ci une idée de liberté créative fondamentale. Moscato définit ainsi la « Trad-izione » comme un concept qui suppose à son tour la « Trad-uzione » et le « Trad-

¹³¹⁹ Voir à ce sujet Dario Tomasello, « Dimenticare i padri ? Annibale Ruccello e la tradizione drammaturgica napoletana », in *Ferdinando di Ruccello per Annibale Ruccello*, Pisa, ETS, 2012, p. 9-34. Tomasello montre que *Il Rione* (1973), première pièce écrite par le très jeune Ruccello, s'inspirait directement des atmosphères et personnages d'Eduardo, à qui il a d'ailleurs cherché à soumettre son texte. Par la suite, même si Ruccello choisit une technique de jeu très différente de celle de De Filippo, beaucoup plus axée sur une exagération des accessoires, du maquillage et du jeu lui-même, toutefois les atmosphères d'intérieurs d'Eduardo ne sont jamais loin ; et la ligne de réflexion sur la langue des deux dramaturges converge dans l'intérêt commun pour une langue napolitaine antique et redécouverte : celle de la traduction qu'a faite De Filippo de *La Tempête* de Shakespeare (publiée par Einaudi en 1984), et celle, vésuvienne, *ottocentesca*, de *Ferdinando* (1984).

¹³²⁰ Celui-ci comporte cinq pièces de Moscato : *Festa al celeste e nubile santuario*, *Pièce noire*, *Ragazze sole con qualche esperienza*, *Bordello di mare con città*, *Partitura*. Il est préfacé par Fabrizia Ramondino.

¹³²¹ Il s'agit du site de l'Université de Salerne. Les pages concernant Enzo Moscato (<http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/moscato>) sont sous la direction d'Isabella Selmin.

imento ». La tradition, écrit Moscato, ne doit pas être confondue avec la Convention, « variante mendace e ingannatoria della stessa »¹³²².

La Tradizione, quella vera, misconosce la mera replicanza – l’obbedienza, pedissequa e passiva, al e del proprio genoma – nei suoi eredi. La Tradizione, penso, si aspetta sempre da questi ultimi, o dai suoi supposti tali, un tralignamento, un de-regolare, uno s-confinare dalle sue regole, codicilli e limiti¹³²³.

Continuer dans la voie de la Tradition nécessite donc de la trahir, dans une dynamique vitale de renouvellement. Moscato opère cette trahison – reprendre pour changer – aussi bien sur la tradition dramatique napolitaine que sur sa propre production. De fait, l’écriture de Moscato possède un caractère cyclique qui le pousse à réutiliser sans cesse des fragments de ses propres pièces, ou à se réécrire : c’est le cas par exemple de la pièce *Scannasurice* (1982) qui devient *Scanna-play-surice* huit ans plus tard.

Un punto da sottolineare è per esempio l’esplicito tradimento che io faccio compiere ai miei attori nei riguardi di me autore e l’esplicito tradimento che io attore faccio nei riguardi di Enzo Moscato drammaturgo; e l’esplicito tradimento che io compio rispetto alla mia eredità culturale teatrale napoletana, rispetto a Eduardo, rispetto a Viviani, a Petito, a Scarpetta, a Patroni Griffi, a De Simone, a chi volete; insomma rispetto a tutti gli autori di teatro che ci hanno preceduto e che ci hanno lasciato una qualche eredità¹³²⁴.

Suivre une voie rectiligne n’est donc pas l’itinéraire le plus prolifique car la création se nourrit d’écarts, de relectures et de réinterprétations. Parlant des adaptations qu’il a pu faire d’œuvres classiques¹³²⁵ : « L’ho ri-fatto, ri-detto, ri-narrato, a modo mio, tradendolo fino ad essergli completamente fedele »¹³²⁶. C’est ainsi que Moscato, d’ailleurs, envisage les traductions qu’il a pu faire¹³²⁷ : « Anche se traduco devo essere me stesso. [...] Solo tradendo si restituisce la vita che l’autore ha messo in un testo »¹³²⁸. La trahison n’opère pas une rupture totale entre deux parties, mais une connection subtile avec la Tradition, faite de refus

¹³²² Enzo Moscato, « Una strana quadriga di testi », in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 9.

¹³²³ Ibid., p. 9.

¹³²⁴ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹³²⁵ Par exemple en 2005 Moscato propose sa lecture des Bacchantes d’Euripide avec le spectacle *Disturbing a Tragedy – Schizo/Baccanti. Ovvero : psicopatologia degli spettri euripidei, in margine al vivere quotidiano*.

¹³²⁶ Enzo Moscato, « Quando tragico fa rima con grottesco. Intervista a Enzo Moscato » (par Melanie Gliozzi) [en ligne], sur le site *Drammaturgia.it* (directeur Siro Ferrone), publié le 24/12/2005, disponible sur <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=2799> (consulté le 12/10/2013).

¹³²⁷ Parmi les auteurs sur lesquels il a travaillé figurent Molière, Jarry, Artaud, Rostand, O’Neill, Burgess.

¹³²⁸ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

et de récupération, opérant ainsi une relation complexe de continuité et discontinuité qui caractérise précisément la « Nuova Drammaturgia Napoletana ».

Per quanto riguarda Annibale e me [...], c'è una spezzatura molto forte fra noi e la tradizione che ci ha preceduto. Questo però a livello molecolare. A livello atomico invece, sotterraneo, a ben guardare ci sono delle continuità, soprattutto con Viviani, ma in fondo anche con Eduardo. È un tradimento, ma con una grande fedeltà di spirito dentro¹³²⁹.

La relation qu'entretient Moscato avec l'œuvre d'Eduardo De Filippo, dont l'étude nécessiterait un espace à soi, témoigne de cette attirance-répulsion pour l'héritage théâtral napolitain¹³³⁰. Le poids de l'héritage de De Filippo est en effet particulièrement lourd à porter au début d'une carrière qui commence là où celle du grand acteur-auteur finit (il meurt en 1984) et il importe pour le jeune Moscato de s'en démarquer de façon nette. De fait, dans *Signurì Signurì* (1982), Moscato réserve un sort funeste au personnage et cite directement la fameuse réplique de Gennaro Jovine dans *Napoli Milionaria* (1945) :

BAMBINO Se rispettano i templi e gli dei dei vinti, i vincitori si salveranno.
Il Vecchio, girando del caffè in una tazzina, dice con tono saggio...
IL VECCHIO Adda passa'... **adda passa' 'a nuttata.**
*Il Cameriere, con una rivoltella, lo ammazza. Sipario*¹³³¹.

Cependant, en 2012, Moscato décide finalement d'écrire et de mettre en scène son hommage personnel au grand dramaturge et acteur avec le spectacle *Tà-Kài-Tà*¹³³², où il joue avec Isa Danieli, sa partenaire depuis de nombreuses années. Les deux acteurs sont vêtus de façon identique, d'une ample chemise blanche et d'un pantalon noir, les cheveux tirés en arrière, dans une lecture-récitation qui se fait écho.

Tà-kài-Tà (« Questo e Quello » in greco antico), non è un testo « da » ma « su » Eduardo De Filippo. Non è un racconto né una sorta di sinossi riepilogativa della sua vicenda artistica ed umana [...]. È piuttosto un periplo immaginario, fantastico (e quello della fantasia è l'unico dono « vero », forse, che un drammaturgo, un fingitore d'emozioni e vita, può fare a un altro drammaturgo, un altro fingitore d'emozioni e vita, io credo) intorno ai pensieri

¹³²⁹ Ibid.

¹³³⁰ « Annibale amava molto Eduardo, io un po' meno (specie come drammaturgo) ». Ibid. « Io prediligo Eduardo scrittore scenico, come inventore del proprio corpo, i silenzi, come parlano, un po' meno come drammaturgo, da questo punto di vista Pirandello è più scioccante, o Viviani è più lacerante [...]. » Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » (interview d'Anna Barsotti), in *Ariel*, gennaio-aprile 2005, vol. 58, n.1. Le texte ayant été mis à disposition directement par Anna Barsotti sous forme de fichier informatique, la pagination n'est pas celle de la version publiée en revue et n'est donc pas mentionnée ici.

¹³³¹ Enzo Moscato, *Signurì, signurì*, in *Orfani veleni*, cit., p. 79.

¹³³² Pièce vue personnellement le dimanche 14 avril 2013 au théâtre de Buti (PI).

e ai sentimenti – *ante e post mortem* – che possono avergli sfiorato, per un attimo, l’anima ed il cuore¹³³³.

Enzo Moscato semble par ailleurs fonder l’écart de génération avec le théâtre précédent sur le traumatisme qu’a représenté le tremblement de terre de 1980, venu se substituer (tout en présentant de nettes similitudes) au traumatisme de la guerre, qui a fortement inspiré un auteur comme Eduardo.

Succhiare/sputare il sangue dei Padri Uccisi, affinché i discendenti siano e comandino, cioè scrivano e si rappresentino non annulla, del resto, ma invero, il costante bisogno/negazione dell’Orfananza, dal cui nucleo, e grida, è venuta fuori, insieme ai topi e allo sconvulso del terremoto, l’ultima generazione drammaturgica made in Naples¹³³⁴.

Il faut en tout état de cause penser une création qui s’est développée année après année sur la digestion/assimilation/élimination de la tradition, prônant une sincérité radicale : « Agli altri, come a me stesso, io chiedo solo la radicalità della via intrapresa : che insomma il tradimento sia consumato fino in fondo »¹³³⁵.

1.3. La société du *benessere* comme nouvelle source d’inspiration

La nouvelle dramaturgie napolitaine est résolument tournée vers l’exploration de thématiques en phase avec l’espace et le temps qui l’entourent, bien que certains thèmes comme celui de la guerre aient continué à inspirer ponctuellement les artistes¹³³⁶. Les intérieurs petit-bourgeois propices au dialogue (ou à son absence) de De Filippo ou au contraire les extérieurs marqués par la vie et la misère populaires de Viviani ont laissé place à d’autres espaces, marqués d’un côté par une modernité permise par le miracle économique (chez Ruccello, les appartements situés dans des zones périphériques) et d’un autre côté par les résidus de l’ancienne vie tournée vers le quartier (Moscato). Nés respectivement en 1948 et en 1956, Moscato et Ruccello ont connu durant leur enfance les nombreux changements induits par l’accès au confort et à la consommation et plus généralement par l’avènement d’un

¹³³³ Enzo Moscato, « Presentazione » du spectacle *Tà-Kài-Tà* [en ligne], sur le site du *Teatro Arena del Sole di Bologna*, disponible sur <http://www.arenadelsole.it/it-IT/Stagioni/Stagione-2012-2013/Ta-kai-ta.aspx> (consulté le 11/10/2013).

¹³³⁴ Enzo Moscato, « Lingue del Teatro, Teatro delle Lingue », cit., p. 94.

¹³³⁵ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹³³⁶ En ce sens, Enzo Moscato a créé en 2013 le spectacle *Napoli '43* pour les célébrations du 70^e anniversaire de l’occupation allemande de Naples et des quatre journées en résistance à cette occupation.

individualisme de masse. Ces profondes mutations sont parvenues jusqu'à Naples, jusqu'aux *scugnizzi* que Pasolini pensait hors de portée.

Le théâtre d'Annibale Ruccello se construit précisément sur le constat d'une dégradation toujours plus grande des rapports humains, et ce dès sa première pièce à succès, *Le cinque rose di Jennifer* (1980). Ruccello met en scène ceux qu'il a qualifiés de « figures déportées », au sens propre comme au figuré puisque ses pièces se situent souvent dans des périphéries désertées de villes et non plus à l'intérieur de la vie des quartiers de Naples. Les figures qui évoluent dans ces espaces vides de présence humaine comblent l'absence par un discours sans locuteur ou par des conversations, pour la plupart insipides, au téléphone (qui devient chez Ruccello, avec l'accessoire de la radio, le nouvel appareil confortant la solitude grâce à l'illusion de ne pas être seul). Devenant victimes de l'aliénation induite par leur solitude, ces figures finissent par mettre fin à leur trajectoire affolée par un meurtre ou un suicide. Cette dégradation des rapports humains se répercute naturellement sur la parole, pour laquelle ce théâtre a une attention particulière, et donc sur la langue, qui mêle l'italien et les parlars de la zone napolitaine, en particulier les langues dialectales de Castellammare di Stabia et des pentes du Vésuve¹³³⁷.

Le mélange des codes linguistiques devient révélateur de réalités nouvelles. L'anthropologie culturelle a été l'un des domaines de prédilection d'Annibale Ruccello, qui a conclu ses études par un travail sur un texte du XVII^e siècle, la *Cantata dei pastori* d'Andrea Perrucci. Le regard du dramaturge se fait cependant rapidement de plus en plus lucide sur la progressive disparition de pratiques traditionnelles et linguistiques de la région de la Campanie et à partir de 1980, bon nombre de pièces de Ruccello mettent en scène une évolution sociétale vers une nouvelle langue. De fait, un langage farci de modules propres à la communication de masse, appauvri, envahit les répliques des personnages. Un langage « afasico, spento, insignificante, degradato »¹³³⁸ qui apparaît coupé de ses racines tout autant que le sont les êtres qui le parlent.

¹³³⁷ « [...] quel geniale fanciullone ; quel candido e, allo stesso tempo, perverso estensore di storie ispirate al *camp*, alla novellistica nera, ai *cult-movies* americani, innestandoli sul grande tronco della letteratura verista o naturalista meridionale, imbrattandoli, di continuo, con la sua fecale, irriverente, martellante lingua tutta vesuviana ». Enzo Moscato, « L'Ingenuo-furbo Gulliver di provincia (per Annibale Ruccello) », texte publié sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible à l'adresse http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/orfananzefratellanze/moscato_gulliver (consulté le 10/10/2013).

¹³³⁸ Annibale Ruccello, « Perché faccio il regista », cit., p. 78.

Cette méfiance envers un « italieuse » que Ruccello perçoit comme indice de la perte progressive d'un patrimoine culturel et linguistique s'exaspère dans une pièce encensée par la critique, *Ferdinando*, créée pour la première fois en 1986 à Naples, avec Isa Danieli dans le rôle de Donna Clotilde. Cette création est en rupture avec ce qui l'a précédée, non seulement si l'on considère l'époque où se déroule la pièce, mais aussi et surtout pour ce qui concerne la langue : Ruccello éprouvait un besoin impérieux de créer dans une langue au registre élevé.

E poi c'è l'uso di un dialetto napoletano molto ricco e di un italiano quasi letterario. Come artificio, beninteso, perché io non credo nell'italiano. Credo che sia una lingua inesistente, totalmente inventata. L'unico italiano vero è quello dei massmedia, il resto è un'invenzione degli intellettuali. E infatti uso un italiano proprio ripreso dai testi¹³³⁹.

L'action se déroule en 1870, neuf ans après la chute du Royaume des Deux-Siciles, et met en scène la résistance têtue d'une certaine aristocratie bourbonnienne sur le point de s'éteindre. La baronne Donna Clotilde vit recluse dans sa villa vésuvienne, clouée au lit par une maladie plus imaginaire que réelle, dans la haine et le mépris du nouveau régime qui se met en place. Une cousine pauvre, Gesualda, l'assiste et la sert, bien que les deux femmes se détestent. Un prêtre, Don Catello, aux ambitions et aux désirs peu avouables, fait également partie de l'entourage de Donna Clotilde. La baronne se terre « nel letto come nel dialetto, come segno di disprezzo per la nuova cultura piccolo borghese che si va affermando dopo l'unificazione »¹³⁴⁰. L'arrivée d'un orphelin, cousin éloigné et confié par le notaire de famille aux bons soins de la baronne, va bouleverser ce quotidien de haine ordinaire : comme dans *Teorema* de Pasolini (1968), le jeune homme, qui parle exclusivement un italien raffiné, provoque l'amour là où il passe, un amour violent et explosif qui contamine les trois autres personnages. Les passions se déchaînent dans l'intérieur étouffant de la villa et la baronne tolère étrangement la langue italienne dans laquelle s'exprime le jeune homme. Mais il s'avère que ce dernier est un imposteur, envoyé par sa famille compromise avec le nouveau pouvoir, pour envoûter et ainsi dépouiller la riche aristocrate. Un coup de théâtre se produit à la fin de la pièce : il ne s'appelle pas Ferdinando mais bien Filiberto, prénom douloureusement savoyard aux oreilles de la baronne.

L'opposition farouche entre langue dialectale et italien est particulièrement mise en évidence et reliée à des contenus politiques clairs, et ce dès le début de la pièce. La baronne

¹³³⁹ Annibale Ruccello, « Ruccello, una drammaturgia sui corpi », cit., p. 72.

¹³⁴⁰ Annibale Ruccello, *Ferdinando* [Programme de salle], mise en scène Annibale Ruccello, Roma, Graf, 1986.

Clotilde s'adresse à Gesualda et s'exclame « E non parlare italiano ! Hai capito ! Nun voglio sentì 'o 'ttaliano dint' 'a 'sta casa... [...] 'Na lengua straniera !... Barbara !... E senza sapore, senza storia !... 'Na lengua 'e mmerda !... 'Na lengua senza Ddio ! [...] »¹³⁴¹. « È un testo in cui è protagonista il linguaggio e la sua “ambiguità” » déclare Ruccello. La pièce sanctionne ainsi le « contraste tra l'italiano come “lingua di testa” e il napoletano come “lingua di viscere” »¹³⁴². Après plusieurs années passées à recueillir la langue parlée par la nouvelle génération et après en avoir tiré des pièces sur la perte d'un patrimoine culturel et relationnel, Ruccello livre, quelques mois avant de disparaître, un hommage profond à sa langue natale dialectale, qu'il sait vouée à l'oubli. « E po' co sta lengua toscana avite frusciato lo tafanario a miezo munno ! Vale cchiù na parola Napoletana chiantuta ca tutte li vocable de la Crusca ! »¹³⁴³.

1.4. Itinéraire de Moscato l'excentrique

Si les objets des recherches qui nourrissent le théâtre de Moscato présentent une certaine constance, toutefois son parcours artistique comprend plusieurs phases de création. En 2011, Moscato identifie lui-même dans ce parcours une phase de quatre ans, de « drammaturgia in senso stretto »¹³⁴⁴, une parenthèse où il utilise des codes somme toute assez traditionnels du théâtre, avant de reprendre la recherche d'une pratique scénique très personnelle, transgressant les codes de la dramaturgie traditionnelle pour opérer un resserrement essentiel sur la figure de l'acteur solitaire¹³⁴⁵.

¹³⁴¹ Annibale Ruccello, *Ferdinando*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998, p. 15.

¹³⁴² Annibale Ruccello, « Ruccello, una drammaturgia sui corpi », cit., p. 74.

¹³⁴³ La pièce recèle quelques références et citations directes d'œuvres de la littérature napolitaine. Parmi celles-ci, la *Posillecheata* de Pompeo Sarnelli, ensemble de cinq fables datant de 1684, où l'on trouve une ardente défense de la langue napolitaine ([http://www.treccani.it/enciclopedia/sarnelli_%28Enciclopedia Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sarnelli_%28Enciclopedia%20Italiana%29/), consulté le 15/03/2014).

¹³⁴⁴ Anna Barsotti, « Sístole e diastole nel teatro di Enzo Moscato : conversazione con l'attore-autore » (par Anna Barsotti), in Stefano Mazzoni (sous la direction de), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011. Le texte ayant été mis à disposition directement par Anna Barsotti sous forme de fichier informatique, la pagination n'est pas celle de la version publiée en revue et n'est donc pas mentionnée ici.

¹³⁴⁵ Moscato le reconnaît lui-même : « Senza dubbio, in questi anni, il pensiero e il *fatto-teatro* nella mia ricerca, sono divenuti più complessi, stratificati, non facilmente riducibili a una sola dimensione o interpretazione. Anche più elusivi, più sfuggenti, incatturabili rispetto al senso. Questo lo ritengo un dato positivo, vista la tendenza odierna a racchiudere in comode e false sigle – in prigioni concettuali – il problematico ventaglio espressivo di un fenomeno scenico o di un artista ». Enzo Moscato, « Quando tragico fa rima con grottesco » [en ligne], cit.

Les premiers travaux (à l'exception de *Scannasurice* et de *Signurì signurì*, tous deux de 1982) se construisent selon un schéma plutôt classique, comme c'est le cas pour *Trianon* (1983), *Festa al celeste e nubile santuario* (1984), *Ragazze sole con qualche esperienza* (1985), *Pièce Noire* (1985), *Bordello di mare con città* (1987) : division en tableaux, deux en général, avec ou sans titre ; interprétation à plusieurs personnages ; progression d'une intrigue avec un début et une fin ainsi que des péripéties.

Les pièces des années suivantes voient en revanche une diminution des personnages et une métamorphose de l'espace scénique en un lieu beaucoup plus indéterminé dont prend possession un personnage seul, qui pratique une parole monologique à partir de laquelle s'expriment diverses voix. La succession de fragments discursifs était à la base de la construction de *Signurì signurì*, où des scènes de vie fugaces s'enchaînaient en ayant pour cadre la ville de Naples durant la dernière guerre. Les innombrables personnages (une trentaine ici) sont, dans les spectacles de la deuxième phase, toujours aussi nombreux, mais ils deviennent des voix, des évocations, intégrées au discours de l'acteur soliste. Ce que *Scannasurice* avait anticipé dès le début, c'est-à-dire la parole d'un être indéterminé pris dans un flot de paroles et d'émotions, se retrouve dans *Partitura* (mise en scène et jouée par Toni Servillo en 1988)¹³⁴⁶. Ces spectacles corroborent l'idée selon laquelle la « parola a sé stante »¹³⁴⁷ ne suffit sans doute plus, ni « queste storielle, questi personaggi »¹³⁴⁸ :

Ci sono state varie fasi nella mia vita drammaturgica : forse i primi cinque anni, [...] c'era un rapporto più ravvicinato con la tradizione, a parte *Scannasurice* che è un testo singolare. Ma da *Trianon* a *Bordello di mare* a *Ragazze sole* io mi colloco, più o meno, lungo un'asse che si mantiene vicino a ciò che mi aveva preceduto. Però già in questa fase introduco dei trabocchetti, dei *trompe-l'œil* : una sorta di naturalismo fittizio che invece apre altre strade. Questa fase si può definire il periodo poetico ; e poi, verso il '92-'93 all'incirca, mi sono spostato su temi che potrei chiamare antropologici. Le cose che si vedono ancora in giro, di me, sono i monologhi ; mentre non si è visto (o si è visto molto poco) il lavoro che ho fatto con il molteplice, cioè su molti attori¹³⁴⁹.

¹³⁴⁶ « Dopo quattro anni di scrittura drammaturgica in senso stretto, nel 1986 scrivo *Occhi gettati* e mi viene spontaneo riprendere il discorso frammentario, versico, senza più narrare, come se ci fosse fra *Scannasurice* e il 1986, cioè *Occhi gettati*, una specifica fase, nella quale mi si può definire più strettamente come commediografo, tragediografo ». Anna Barsotti, « Sistole e diastole nel teatro di Enzo Moscato » [fichier informatique], cit. « Versico » est un néologisme que Moscato emploie à plusieurs reprises dans cet entretien.

¹³⁴⁷ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹³⁴⁸ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

¹³⁴⁹ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

Ces thèmes « anthropologiques » qui deviennent l'objet des créations des décennies suivantes s'appuient souvent sur la figure et l'enseignement d'intellectuels qui appartiennent au panthéon personnel de Moscato. Il est constitué de philosophes (Hegel, Deleuze et Guattari, Foucault : « quelli che tra gli anni '60 e '70, hanno dato una spinta fortissima alla visione razionalistica e storicistica che era dura a morire », de psychanalystes comme Lacan, Jung¹³⁵⁰ (Moscato a en effet suivi une thérapie avec Aldo Carotenuto, praticien de formation junguienne) et James Hillman. D'autres auteurs font directement l'objet de travaux théâtraux : Jean Genet, Sartre dans *Limbo* (1992), Lautréamont dans *Mal-d'Hamlet* (1994) Artaud dans *Lingua, Carne, Soffio* (1996), Rimbaud dans *Acquarium ardent* (1997). *Sull'ordine e il disordine dell'ex-macello pubblico* (2000) aborde le sujet historique de la révolution napolitaine de la fin du XVIII^e siècle, et dans *Luparella* (1997), aux forts accents malapartiens, c'est de nouveau la période de la dernière guerre qui est évoquée. Des hommages à Viviani et à Eduardo sont à signaler, dont *Arena Olimpia* (2000) et *Ta-kai-Tà* (2012)¹³⁵¹. En 1992 est représentée une version aboutie de *Compleanno*, pièce en hommage à son ami Ruccello disparu en 1986. Moscato a présenté récemment *Napoli '43* (2013) et *Patria Puttana* (2014). Enfin, il faut également signaler la dimension musicale qui investit la dramaturgie de Moscato : l'usage de la musique et du chant, présent depuis le début, tend à devenir prépondérant dans certaines créations au point d'aboutir à de véritables spectacles-récitals : *Embargos* (1994), *Cantà* (1999), *Hotel de l'Univers* (2003).

1.5. Naples comme choix

1.5.1. Une ville-strates

Le chef-lieu de Campanie constitue dans l'œuvre de Moscato un thème de référence constant, d'autant que l'acteur-auteur a continué d'y habiter. Comme Emma Dante avec Palerme, Moscato entretient avec sa ville natale une relation de haine et d'amour. Peu d'artistes ont réussi comme lui à mettre au jour toutes les contradictions qui s'y enchevêtrent. L'appréhension de la ville par le regard créatif de Moscato donne naissance à une

¹³⁵⁰ Sur l'utilisation du vocabulaire et des concepts junguiniens dans l'œuvre de Moscato, cf. l'article de Giulia Calligaro, « Una scrittura in maschera » [en ligne], sur le site de la revue *Quaderns d'Italia*, 2007, 12, p. 125-143, disponible sur <http://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n12p125.pdf> (consulté le 11/10/2013).

¹³⁵¹ Une présentation assez détaillée des différentes et très nombreuses pièces de Moscato a été faite par Enrico Fiore in *Il rito l'esilio la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano : Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002.

superposition d'images (narratives, vocales, corporelles) qui se fonde non seulement sur la sensibilité personnelle de l'artiste, mais prend également en compte tout ce que Naples a pu inspirer à travers les décennies, son passé propre comme l'histoire des images qu'elle a renvoyées, y compris sous forme de clichés¹³⁵². Naples se saisit par les sens : la vision, l'ouïe les bruits/rumeurs/voix, mais aussi par une appréhension instinctive.

La cultura che ho appreso da bambino però non è soltanto cultura linguistica o quella pseudo-cultura mediata dal patrimonio canzonettaro ; c'è anche una componente che chiamerei « cultura vista ». Ricordo per esempio gli anni passati nei Quartieri Spagnoli, dove abitavo... e certo vedevo tante cose, e non avevo bisogno che me le spiegassero : le capivo, le sentivo¹³⁵³.

Il importe de penser Naples selon un schéma complexe de strates, de couches, qu'il faut traverser sans hésiter. La ville s'étend horizontalement ou plutôt obliquement, depuis les quartiers chics de Posillipo ou du Vomero situés en hauteur, jusqu'aux Quartiers espagnols ou encore les passages couverts (*angiporti*) ou les *ipogei* souterrains – lieux plus ouverts mais aussi plus inquiétants que les intérieurs mis en scène par Eduardo – mais également verticalement, d'une grandeur culturelle rayonnante jusqu'aux réalités les plus triviales des *locali* des bas-fonds. La ville est caractérisée par une multitude de réalités qui ne permettent pas de la définir simplement. Cet aspect devient d'autant plus important à défendre qu'il est régulièrement mis à mal par une médiatisation qui bien souvent ne s'arrête qu'aux aspects peu reluisants de la ville, ainsi enfermée dans son statut de ville du *Mezzogiorno*, tout aussi erroné que celui de la Naples dormant tranquillement au fond de sa baie sur les cartes postales ou dans les chansons¹³⁵⁴. Moscato se sert souvent de la figure de l'oxymore pour évoquer Naples – les Naples –, qui donne à voir le soleil aussi bien que l'ombre, l'élégance comme le vulgaire, la pureté comme la corruption, le chant comme le cri. Cette dynamique en courant alternatif se retrouve dans son théâtre et détermine une gamme de tons qui va du lyrisme jusqu'à l'expression crue. La schizophrénie chronique de cette ville contamine ainsi celui qui

¹³⁵² Cf. à ce sujet l'intervention de l'artiste « D'un cantare sì rovente diaccio. Antro-filosofica anatomia della canzone 'O sole mio », texte publié sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible à l'adresse http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/moscato_solemio

¹³⁵³ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹³⁵⁴ « Quello che trovo disdicevole quando si parla di Napoli, soprattutto a livello mass-mediatico, è che la si identifica con un aspetto solo, mentre c'è anche immediatamente il contrario. È così contraddittoria che non la si può fare passare per un solo aspetto. Napoli è estremamente stratificata, complessa : abbiamo dei grandissimi filosofi e dei grandissimi Pulcinella ». Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro. Conversazione con Enzo Moscato » (par Mario Lino Stancati), in Mario Lino Stancati, *Enzo Moscato, il teatro del profondo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2008, p.119-120.

l'habite et induit une multiplicité d'identifications. Moscato parle d' « identità complessa » qui pousse à « fissare e contemplare i plurali nell'uno o l'uno nelle sue pluralità »¹³⁵⁵.

1.5.2. Pour en finir avec le jugement sur Naples

Da napoletano vero, io non sposo nessuna idea facile della città, e siccome una cosa importante della città è il teatro, in questo sono molto rigoroso. Dei miei lavori, alcuni si potrebbero definire molto vicini a Napoli, dentro Napoli ; ma io non esprimo Napoli, è Napoli che s'esprime attraverso me, attraverso tutte le opposizioni che può esprimere la città¹³⁵⁶.

La compénétration de l'artiste avec sa terre d'origine opère une interconnexion qui fait que l'on ne sait plus qui est l'objet de l'autre, dans une sorte de déterminisme conscient, accepté et exploité comme tel. Ainsi Moscato se retrouve-t-il lui aussi chantre de Naples, mais d'une Naples cueillie dans toutes ses réalités, y compris les moins rassurantes. La ville porte en elle cette conscience aiguë de la calamité : volcanisme actif, sismicité, criminalité organisée, « emergenza rifiuti » : la précarité est constante, l'épée de Damoclès suspendue à son filin rouillé n'en finit plus de tourner au-dessus de la tête d'une population qui ne lève même plus les yeux. Pour reprendre les termes d'Artaud dont les écrits sont bien connus de Moscato, le théâtre engendré par ces catastrophes est alors plus que jamais assimilable à une peste, à un « désordre organique », qui « provoque dans l'esprit non seulement d'un individu, mais d'un peuple, les plus mystérieuses altérations »¹³⁵⁷. C'est précisément ce potentiel du théâtre au contact de la cité infectieuse que recherche Moscato :

Sia pure una Napoli insolita, alquanto fuori dalle righe, antisolare, ventrica, profonda, sostanzialmente insondabile e incircoscivibile nei suoi fondamenti, e tantomeno rappresentabile, dunque, o gestibile, in modo univoco, canonico, posta com'è già sulla soglia di un vago – prossimo o già avvenuto, non si sa... - sinistro sfaldamento geocivile (il terremoto in *Scannasurice*, la guerra in *Signurì Signurì...*) ; di un rovinar-decrepitar inarrestabile del Tutto, e, nel Tutto, in special modo, l'incancrenirsi (finalmente !) di quel suo stereotipico, folclorico, mandolinico, cartolinico » essere cantabile », che l'ha sempre, sciaguratamente, resa nota al mondo intero¹³⁵⁸.

¹³⁵⁵ Enzo Moscato, « Della Scrittura-Vita », texte publié sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible sur http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/moscato_scrittura (consulté le 10/10/2013).

¹³⁵⁶ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 120.

¹³⁵⁷ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste », dans *Le Théâtre et son double*, cit., p. 39 et p. 37.

¹³⁵⁸ Enzo Moscato, « Una strana quadriga di testi », cit., p. 7.

Le champ lexical de la maladie s'avère ici paradoxalement positif, comme si les maux qui rongeaient Naples étaient aussi sa seule chance de paraître telle qu'elle est vraiment. Dans *Signurì Signurì* (1982), « liberamente tratto da *La pelle* di Curzio Malaparte »¹³⁵⁹, les premiers mots prononcés sont dédiés à une ville morte-vivante, puits d'espoir et de désespérance : « Bell'è Babelle, bella e senz'uocchie.../ vecchia, sorda e semp'annura.../ e mo' addò jamme ?/ Addò ce portane ?/ Da quala parte de'mure, stanotte, amma piglia' l'acqua d' 'a morte ? »¹³⁶⁰. Les germes qui couvent en secret dans les « vicoli bui », le théâtre doit les trouver et les mettre en culture.

Le théâtre, comme la peste, [...] dénoue les conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. [...] ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès¹³⁶¹.

Naples est par ailleurs une ville portuaire où tout peut aborder et amener la contagion. Les thèmes du lieu de passage, des endroits de mauvaise vie et des fréquentations tarifées apparaissent régulièrement dans le théâtre de Moscato.

Dans *Scannasurice* (1982), littéralement « Tue-souris », l'artiste reprend une légende urbaine apparue après le tremblement de terre, qui voudrait que les rats eux-mêmes aient opéré une migration vers les beaux quartiers après le séisme. « Mo' dicono ca se so' spustate... Che da quando è successo il “bum-bum-bum”, il “tremola-tutto”, sono partiti a rrocchia, a milionesimi di milioni ; che hanno emigrato dal Sud al Nord »¹³⁶². Tels ces êtres nuisibles qui investissent chaque recoin de la ville, le théâtre de Moscato entend se déporter dans tous les recoins urbains et mettre à mal le *statu quo* des choses, qui ne peut être que la mort programmée d'un environnement naturellement voué à la transmutation, à la transformation. Le mouvement opéré est alors celui vers le bas, sous la surface et la superficialité, à la recherche d'une peste qui, ayant investi les entrailles de la ville, contamine à son tour l'écriture : l'artiste parle de *Scannasurice* comme d'un « misteriosofico-plebeo poema sulla mia discesa agli Inferi di Napoli (i bassi, gli ipogei), [...] possedente già, “in nuce”, se non di fatto, gran parte della mia malattia anti-tradizionale, gran parte di quell’“es-tradizione” dalle mie proprie radici »¹³⁶³. Dans la pièce apparaît le récit d'un jeune couple

¹³⁵⁹ Placé en exergue de la pièce. Enzo Moscato, *Signurì, signurì*, cit., p. 41.

¹³⁶⁰ Ibid., p. 45.

¹³⁶¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste », cit., p. 45.

¹³⁶² Enzo Moscato, *Scannasurice*, in *Orfani veleni*, cit., p. 15.

¹³⁶³ Enzo Moscato, « Una strana quadriga di testi », cit., p. 8.

Nannina et Totore, à la recherche d'un logement et à qui est donné à prix modique un appartement immense dans un immeuble cossu, où il se passe d'étranges choses la nuit. Avertis par un mystérieux message, ils échappent de peu à l'écroulement soudain du bâtiment lors du tremblement de terre. Cette anecdote fantastique, qui n'est pas sans rappeler les présences « étranges » dans l'appartement de Pasquale Lojacono dans *Questi fantasmi !* de De Filippo (pièce créée en 1946) semble réintroduire une certaine dose de magie¹³⁶⁴, de superstition populaire, d'irrationalité consubstantielle à la culture napolitaine tout autant que la religion, dont les dogmes se sont transformés en croyances¹³⁶⁵. Cette atmosphère, à la fois inquiétante et fascinante, semble plaider pour le retour de l'Inconscient, ou plutôt la déprise de la toute-puissance intellectuelle.

La Naples qui apparaît dans les pièces de Moscato est donc une géographie mouvante, qui exhume les territoires dissimulés. La maison close la plus glauque peut devenir un lieu saint où s'accomplissent les miracles comme dans *Bordello di mare con città* (1987), dont le nom rappelle ironiquement un titre de tableau, passablement différent de la vue classique de Naples sur le golfe ; un local où se produisent travestis et transsexuels peut devenir un lieu de révélation de l'angélique (*Pièce noire*, en 1985).

La maladie qui affecte la ville renvoie nécessairement à une présence obsédante de l'idée de mort, qui prend racine dans la parabole de déclin que semble suivre l'histoire de la ville. Dans le « baroque dégradé »¹³⁶⁶ de l'écriture dramatique et scénique de Moscato, la conjonction du faste, à travers l'abondance du verbe – même si Moscato revendique une opération systématique d'élagage dans ses textes – et du déclin, à travers des personnages qui entretiennent avec la mort des relations de familiarité, reflète pleinement cette « antica cultura, che pone al centro l'oltretomba, il mistero e l'irrazionale » dans un « ininterrotto dialogo con la morte »¹³⁶⁷. Ce dialogue avec la mort, avec l'Absence – particulièrement prégnant dans la pièce *Compleanno* ici soumise à l'étude – s'incarne également dans certaines

¹³⁶⁴ La première réplique du personnage en scène dans *Scannasurice* va précisément dans ce sens : « E accusi 'ccà sule tre cose nun ce so' rimaste : gli ipogei, 'a memoria e 'a magia... ben sapendo ca sule loro ce putevano salvà... ca sule loro putevano evità le tarme, 'a naftalina, o, peggio, di cadere seppelliti in qualche libbre, alla guisa di mummie alisandrine... ». Enzo Moscato, *Scannasurice*, cit., p. 13.

¹³⁶⁵ La pièce de Santanelli, *Bellavita Carolina* (créée en 1987), met ainsi en scène la dévotion très forte des Napolitains à San Gennaro.

¹³⁶⁶ Expression de Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste*, cit., p. 74.

¹³⁶⁷ Concetta D'Angeli, « La lingua cancerosa del Teatro. I "limiti" di Enzo Moscato » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro*, n.55.9, disponible sur <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=55&ord=9> (consulté le 09/11/2013).

figures propres à la culture napolitaine : c'est le cas des *janare*, ces femmes qui pratiquent une forme de magie plus ou moins charlatanesque. La principale représentante en est la Monaca de *Pièce noire*, appelée à l'aide par la servante Sisina pour désenvoûter Desiderio après sa nuit de débauche. Ce personnage, dont le nom renvoie évidemment à une idée toute manzonienne de l'ambiguïté et de la noirceur féminine, communique avec Desiderio dans une langue mystérieuse. La Monaca finit par se faire chasser par la propriétaire des lieux, La Signora, lorsqu'elle s'avise de fouiller dans la pièce pour trouver l'origine du mal, risquant ainsi de tomber sur la correspondance compromettante de La Signora.

La mort est également présente dans les personnages de *Festa al celeste e nubile santuario* (1984) : Anna et Elisabetta, les deux sœurs vieilles filles qui campent sur leur virginité comme sur un trophée et se dessèchent dans l'adoration extatique du « miracle » opéré sur leur sœur muette, enceinte par insémination divine (en réalité par l'œuvre de Toritore, l'idiot du quartier). Leur existence bigotte et ponctuée de mesquineries quotidiennes dans un *basso* très modeste, se solde par la mort bue dans le vin empoisonné versé par leur propre sœur. Les phénomènes miraculeux ou mortifères font événement dans les quartiers populaires napolitains : on retrouve encore cette dimension de la vie populaire dans les pièces de *L'angelico bestiario*, où la discussion entre les commères à la fin de la première partie dans *Pièce noire* porte sur les histoires terrifiantes de mères du quartier ayant tué leur enfant (comme préfiguration de la fin de la pièce).

La prise en compte de la dimension morbide inhérente à la culture parthénopéenne donne donc la possibilité de conjuguer les différentes facettes de la vie de cette ville. Moscato cite souvent à ce propos un texte de Jean Genet, « L'étrange mot d'... » qui préconise de construire des théâtres dans les cimetières.

Si je parle d'un théâtre parmi les tombes c'est parce que le mot de mort est aujourd'hui ténébreux, et dans un monde qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste, plus rien ne protégeant nos paupières translucides, comme Mallarmé, je crois qu'il faut ajouter un peu de ténèbre¹³⁶⁸.

Moscato tisse donc un lien subtil entre le théâtre, Naples et la mort : une connection intime sur laquelle il va particulièrement travailler, ramenant ainsi le théâtre à une fonction proche de celle de rite dont parlait Artaud¹³⁶⁹.

¹³⁶⁸ Jean Genet, « L'étrange mot d'... », in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 16.

¹³⁶⁹ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Le Théâtre et son double*, cit., p. 141.

1.5.3. Le corps de la ville

L'idée de contamination qui sous-tend la poétique de Moscato suppose donc une appréhension viscérale de Naples comme entité vivante, organique. Le corps théâtral n'est pas seulement celui des acteurs ou du texte mais aussi celui de cette présence spatiale et culturelle, qui devient ventre, utérus dont la chaleur moite abrite une humanité traversée par une sensualité problématique, une sexualité de l'excès. De fait, Naples s'offre comme une ville dont le corps a été souillé, violenté par les dominations successives et en particulier lors de la dernière guerre.

La pièce *Luparella*, créée en 1997, évoque cette idée de profanation. Le texte est à l'origine un fragment du spectacle *Occhi gettati* (1986), isolé et amplifié pour devenir une pièce en soi. En 1943, dans une maison close napolitaine, Luparella, doyenne des prostituées, malade, s'apprête à donner la vie à son premier enfant, tandis que l'établissement a été vidé par ses compagnes probablement en proie à la peur des bombardements. Il ne reste, pour lui prêter assistance, que Nanà, un jeune *femmeniello* affecté aux tâches les plus ingrates dans l'établissement et qui prend la défense du corps sans vie de la parturiente violenté par un soldat allemand entré par hasard. Nanà le tue et jette son corps dans les égouts qui courent sous les palais de la ville.

Pluff pluff pluff, accusì passai o Tedesco dallu ffottere a la morte, pe mmano mia, pe mmano e Nanà, o sciaquino-lavascudelle, o nnàchero piccerillo d'o burdello !

E p'a fugnatura grossa 'e sotto, m'o immaginaie 'e nata', piano piano, e pelo d'acqua, fino e sotto e ffeneste d'o Castiello e ll'Uovo, fino all'aria d'o Chiavicono a Villa, e da una de' mille pizzeche e faccia d'o bastione, asceva, ncazzato, n'antico spirito rignante, e vedennelo, a chillu zezo delinquente, o sputava pur'isso, comm'a me, n'ati diecimila vote ncuollo, da capo e piede, crocia nera !¹³⁷⁰

La ville engloutit dans ses entrailles le cadavre du profanateur, représentant de ces innombrables conquérants qui ont envahi Naples. Le corps de Luparella n'est autre que celui d'une ville abusée, de mauvaise vie mais avant tout victime d'une misère noire, capable de mourir de ses infections mais pour se régénérer à nouveau, innocente, grâce à l'aide de petites mains appartenant elles aussi au rang des esclaves sans dignité.

¹³⁷⁰ Le texte est issu de l'adaptation radiophonique du texte de 1993 pour la RAI, qui a donc eu lieu avant la création de la pièce au théâtre, sur mise en scène de Mario Martone avec la voix d'Enzo Moscato. Enzo Moscato, *Luparella*, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana (Tullio Pironti Editore), 1993, p. 32.

Concetta D'Angeli voit dans l'événement de la guerre un point de rupture dont Moscato prend acte, une sorte d'accélération du déclin et évoque une dénaturation ainsi qu'une perte d'identité irrémédiable de la ville, désormais dépossédée de son statut de centre culturel rayonnant¹³⁷¹. Cependant il faut bien voir que Naples a toujours été une ville-substrat, elle porte en elle les germes même de sa maladie qui fait d'elle une mutante éternelle et qui explique l'« ostinato rifiuto di far parte della Storia »¹³⁷². Cette « città in perenne, inquieta metamorfosi »¹³⁷³ est un fait acquis largement exploité et reflété à plusieurs niveaux dans le théâtre de Moscato : l'impossibilité de fixer une « identité » stable et définissable de cette ville et de ses habitants devient un thème-clé chez Moscato, qui parle ainsi de « disidentità » napolitaine.

2. De la « disidentità » à la « transidentità »

2.1. De la « *coincidentia oppositorum* »

L'ambiguïté ontologique dans les pièces commence avant tout par une absence de « fonctions » au niveau du processus de création puisque Moscato est à la fois auteur, metteur en scène, acteur et également chanteur. Contrairement à De Filippo, par exemple, Moscato n'est pas fils d'acteur, même si différentes formes de spectacle ont été présentes dans son enfance et celle de ses frères¹³⁷⁴. Ses études de philosophie et sa brève carrière d'enseignant,

¹³⁷¹ « [...] la guerra non solo ha fatto precipitare una decadenza che già aveva largamente corroso la città e il popolo napoletano, ma soprattutto [che] essa è stata, per Napoli, occupazione di eserciti stranieri che l'hanno contraffatta, manipolata, le hanno sottratto identità e storia. Perciò "Napoli-durante-la-guerra" diventa immagine-simbolo di qualsiasi altro snaturamento, linguistico o morale o spirituale o intellettuale o materiale ». Concetta D'Angeli, « La lingua cancerosa del Teatro » [en ligne], cit.

¹³⁷² « Quella semplicità, spontaneità, vitalità, di gesti e di parole, di azioni e di progetti, che tanti ed illustri "forestieri", nei tempi andati e di passaggio per queste contrade, non avevano mancato di ammirare e di invidiare. Quel tanto di grazia e di dignitoso, di musicale e appassionato, che lo stesso Pasolini lesse, non senza parecchio ottimismo, come morbido e ostinato rifiuto dei Napoletani a far parte della Storia, intendendo, con quest'ultima, anche, se non soprattutto, l'ineluttabile obbedire all'il-logica, quanto disumana, tendenza delle genti a farsi lentamente divorare dai consumi, dalla lebbra capitalistica dell'omologazione, oggi detta (anche un po' "a schiovere", a dire il vero, anche un po' anodinamente) : globalizzazione ». Enzo Moscato, « Una strana quadriga di testi », cit., p. 9.

¹³⁷³ Concetta D'Angeli, « La lingua cancerosa del Teatro » [en ligne], cit.

¹³⁷⁴ « C'è anche da dire che la dimensione dello spettacolo è sempre stata un po' presente in casa mia, mi sembra di averla sempre vissuta, perché un po' di spettacolo lo facevamo, noi fratelli ; anche i miei fratelli più grandi di me avevano avuto esperienze teatrali, il maggiore ha fatto avanspettacolo con Isa Danieli... Anche per questo quando è venuta fuori l'opportunità di fare teatro non è che ci sono stato a pensare troppo : l'ho fatto e basta. Poi ho avvertito lo scarto tra la teatralità naturale della mia famiglia (a Napoli tutti si sentono un po' attori) e il vero lavoro in teatro ». Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit. Son frère Salvio l'a, d'autre part, régulièrement accompagné sur scène en tant qu'acteur ou guitariste.

son goût pour les lectures et recherches sur des sujets qui l'intéressent, le poussent à se sentir davantage un « scrittore »¹³⁷⁵. Cependant la nécessité spectaculaire existe à part entière dans la création comme moyen d'expression urgent et irréfléchi, ce qui rend caduque la distinction entre les différentes phases de travail :

Credo che nell'insieme è stata sempre forte, evidente, la mia scrittura teatrale, il Moscato autore drammaturgo, e un po' si è non visto o visto poco il discorso attoriale, registico, o il discorso canoro, che per me è invece un tutt'uno, non sono mai riuscito a scindere l'atto di scrivere dal pensiero di che cosa farne corporeamente [...] È difficile per un teatro fatto così come il mio parlare di me come attore, me come drammaturgo, è qualcosa fuori dalle piste canoniche¹³⁷⁶.

L'impossible définition professionnelle est aussi due à sa double origine culturelle, populaire et universitaire, qui sont autant d'approches différentes pour s'adresser à un public diversifié :

La cosa paradossale è che non è detto che chi fa teatro di ricerca (ma io non penso che quello che faccio io sia teatro di ricerca, è teatro e basta) fa nicchia : io penso di potermi rivolgere con il mio linguaggio, e soprattutto col mio corpo che è un corpo parlante, sia alla persona colta che alla persona analfabeta. Il mio problema di sempre è stato quello di coniugare l'Enzo bambino e scugnizzo dei vicoli e dei quartieri, la sua anima, la sua parlata, la sua cultura, con l'Enzo che è venuto dopo, l'Enzo acculturato. Il mio lavoro più grosso non è stato quello fatto a teatro come drammaturgo, ma è stato quello di mettere insieme questa eredità con l'altra che nel frattempo ero diventato, senza penalizzare né l'uno né l'altro, tant'è vero che chi viene a vedere i miei spettacoli ci trova la cosa ipercolta e un attimo dopo ci trova la cosa più viscerale, più profondamente napoletana¹³⁷⁷.

S'inspirant de la leçon de Jung sur la possibilité de réunir les contraires, Moscato élabore sa propre théorie de la « *coincidentia oppositorum* ». Cette théorie a également été développée par Giordano Bruno (1548-1600), lui aussi originaire de Campanie (Nola) et qui a

¹³⁷⁵ À propos de son activité d'écriture théâtrale, il déclare en 1994 : « [...] prima di tutto c'erano la fascinazione, il bisogno, il desiderio di scrivere, la misteriosa esigenza di grafizzare e di grammatizzare la mia vita. [...] Questo spiega anche la mia atipicità nel panorama teatrale italiano : non sono un attore o un cantante in senso stretto, non ho capacità istrioniche, mi sento uno scrittore che esprime parte della sua esperienza a teatro, e il corpo della scrittura è una testimonianza più che una recita ». Enzo Moscato, « Io, pesce in un mare di parole » (interview par Stefania Chinzari) [en ligne], sur le site du journal *L'Unità*, publié le 19/07/1994 disponible sur http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1994_08/19940819_0031.pdf&query=moscato%20io%20pesce (consulté le 20/09/2013).

¹³⁷⁶ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

¹³⁷⁷ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 107.

opposé une pensée de l'infini aux représentations mentales fermées et limitées de la culture catholique de l'époque.

[...] la « *coincidentia oppositorum* » de Nicolas de Cuse, qu'il a faite sienne, explique la nécessaire déstructuration du monde clos en une dynamique de forces contraires qui affectent le monde et l'homme tout entier, rendant compte aussi d'un plaisir du déplaisir dans toute expérience, nécessairement rendue douce-amère par ce principe de contradiction¹³⁷⁸.

Chez Moscato il s'agit d'une démarche « anti-cartesian[a] » qui réfléchit sur la possibilité de ne pas séparer ce qui l'est d'ordinaire par une rationalisation autoritaire sur la réalité : le corps et la pensée par exemple. « La *coincidentia oppositorum* – l'approdo al tratto comune di due (apparentemente) differenti realtà - è esattamente questo percorso che si fa praticando tutti i margini, i declivi, i confini, gli strapiombo [*sic*] che separano “ufficialmente” le cose tra loro »¹³⁷⁹. Seule cette ouverture sur la différence, l'altérité, la conjonction et non plus l'opposition peut donner l'accès à l'essence des choses, « l'ibrido ontologico fondamentale, che è al cuore, oscuro e profondo, del creato e di noi tutti »¹³⁸⁰. Chez Giordano Bruno, cette conciliation des extrêmes s'applique également à sa pratique littéraire qui refuse de ce point de vue la beauté du texte bien fait et mesuré pour au contraire exprimer la réalité infinie du monde dans l'univers fini du livre, qui doit sans cesse rendre compte d'une mobilité fondamentale des choses¹³⁸¹. Chez Moscato, la « *coincidentia oppositorum* » jette les bases d'un théâtre « schizo-frenizza[to] »¹³⁸², c'est-à-dire d'une recherche qui prend le pli d'une oscillation constante entre plusieurs « polarità in tensione »¹³⁸³, d'une recherche de la mouvance, selon la figure de l'oxymore :

¹³⁷⁸ Gisèle Venet, résumé de son article « Giordano Bruno et Shakespeare : la poétique d'une écriture dans l'Europe de la Renaissance », in Yves Peyré et Pierre Kapitaniak (sous la direction de), *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance*, actes du Congrès organisé par la Société Française Shakespeare les 11, 12, 13 mars 2004 [en ligne], sur le site de la revue de la Société française Shakespeare, disponible sur <http://shakespeare.revues.org/846> (consulté le 11/08/2014).

¹³⁷⁹ Enzo Moscato, « La *Coincidentia Oppositorum* », texte publié sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible à l'adresse http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/moscato_oppositorum (consulté le 10/10/2013).

¹³⁸⁰ Ibid.

¹³⁸¹ « [...] la sua prosa disintegra gli equilibri linguistici, formali e ideologici chiusi e assestati ; ricorrendo a un lessico “basso” e realistico, ma raggiungendo anche toni di “sublime” astrazione, essa gioca sulla deformazione, l'ironia, il grottesco, combina elementi popolareschi – attinti al fondo dialettale napoletano – ed elementi dotti ». Giulio Ferroni (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana*. Vol. 2 : *Dal Cinquecento al Settecento*, cit., p. 304-305.

¹³⁸² Enzo Moscato, « Della Scrittura-Vita » [en ligne], cit.

¹³⁸³ Ibid.

Egli stesso definisce il suo un teatro « sul limite », un teatro cioè che si fonda sulla antinomia e sulla dissonanza e che, senza mai tentare minimamente di conciliare i termini oppositivi della contraddizione, al contrario li alimenta, li tiene in vita, e di essi si sostanzia. Allo stesso modo nell'ossimoro, i due termini che lo costituiscono rimangono visibili e attivi e l'antinomia, assunta come tale, non si risana¹³⁸⁴.

Le théâtre devient lieu de remise en jeu de la fixité rassurante des choses et des personnes. C'est une vision que Moscato lui-même développe lorsqu'il critique le « fondamentalismo drammaturgico », qui entend simplifier et fondre les contradictions ainsi que les antinomies. La « persistente fobia della “mescolanza”, del confondere la propria essenza, la propria qualità, il proprio statuto ontologico, con quanto gli è (apparentemente) dissimile e lontano » conduit le « teatro fondamentalista » à se parer de « difese, di protezioni, sorveglianze, censure, imbalsamazioni, di false eternità per aggiogare il terrore che deriva dal necessario confronto con lo sfondo autentico della Vita : l'Ombra, il Negativo, la non-Vita, la Morte, che sono impliciti nella dialettica biologica stessa della Bios »¹³⁸⁵. L'« Altro » et la « Differenza » sont des objectifs indispensables pour un théâtre qui entend se confronter à la vie dans ce qu'elle a de plus profond, de plus vertigineux et de plus incompréhensible. Le baroque de Moscato s'incarne ici par le choix du « *et... et* » et non du « *aut... aut* », c'est à dire une poétique de l'assemblage des réalités en une dynamique de stratification et non d'exclusions opérées délibérément sur le sens. Un espace où il n'y a plus d'identité mais des identités renversées, instables comme les atomes d'un composé radioactif, qui s'agitent à l'infini. C'est ce que Deleuze qualifiait de « disjonction incluse »¹³⁸⁶, fondamentale dans la multiplicité interne du sujet désubjectivé, de ce fait toujours pris dans un devenir¹³⁸⁷. Entre la répétition et l'inédit, le théâtre se fait le double réel de la vie, un précipité chimique vivant (et inquiétant, cruel) de la vie elle-même¹³⁸⁸. Le rapport avec le réel dans le théâtre de Moscato

¹³⁸⁴ Concetta D'Angeli, « La lingua cancerosa del Teatro » [en ligne], cit.

¹³⁸⁵ Enzo Moscato, « Sul fondamentalismo drammaturgico », cit., p. 2-3.

¹³⁸⁶ « La disjonction est devenue incluse, tout se divise, mais en soi-même » dit Deleuze à propos de Samuel Beckett : la différence est incluse dans le devenir-sujet. Gilles Deleuze, « L'Épuisé », cit., p. 60.

¹³⁸⁷ La disjonction incluse est ainsi liée à la désubjectivation : « [...] [elle] montre que le sujet, toujours issu d'une "synthèse passive" qui lui permet d'exister en "contractant" les forces d'où il procède, ne peut aller que d'une "synthèse disjonctive" à une autre, en changeant constamment de "point de vue" et en faisant communiquer les différents points de vue qu'il expérimente ». Elisabeth Rigal, « Désubjectivation » in Robert Sasso, Arnaud Villani (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, cit., p. 76.

¹³⁸⁸ « [...] nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé ». Antonin Artaud, « Le Théâtre et la cruauté », cit., p. 133.

présente des similitudes avec la façon qu'avait Artaud de concevoir son nouveau théâtre : « Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non-représentable de la représentation »¹³⁸⁹.

[...] è l'unico luogo dove la differenza e la ripetizione avvengono, non c'è nessun altro elemento della realtà in cui queste cose profondamente diverse accadono se non nel teatro. Ognuno di noi è e deve essere contemporaneamente differenza e ripetizione : se fossimo sempre e soltanto differenza saremmo dei pazzi, se fossimo sempre e soltanto ripetizione saremmo delle macchine. Noi soggetti umani dobbiamo essere il teatro. Ecco perché Artaud diceva : il teatro è la vita, non è qualcosa al di fuori della vita, con differenza che a teatro io la vita la reinvento¹³⁹⁰.

La scène n'est plus le lieu d'imitation de la vie, mais de mise au jour de vérités enfouies et cachées et devient « strumento indagatore che investiga la realtà senza ritrarla, teatro come sogno che evoca senza raffigurare »¹³⁹¹.

2.2. Tentatives pour sortir d'un cercle

Constamment à la recherche des contraires, des différences, du côté négatif complémentaire à celui positif, le théâtre de Moscato ne se conçoit pas comme une trajectoire *vers*, mais comme un cycle continu d'où partent une multitude de lignes de fuite en direction de l'extérieur :

Come Beckett, penso che non facciamo altro che girare intorno allo stesso punto e dire sempre le stesse cose ; se siamo fortunati, lo facciamo da angolature differenti. Ma in sostanza siamo prigionieri di un linguaggio, siamo prigionieri di un passato... La cosa più giusta forse è cercare di essere consapevoli di questa prigionia e farla diventare un fatto deliberato¹³⁹².

Tout mouvement, acte, parole (parole comme acte) vise ainsi chez Moscato à sortir, à se projeter vers la limite, tandis qu'Annibale Ruccello tendait davantage à exiler d'entrée de jeu ses fictions dans des *no-man's lands* désespérants et à comprendre la périphérie du cercle

¹³⁸⁹ Jacques Derrida, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 343.

¹³⁹⁰ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 104.

¹³⁹¹ Mariacristiana Bertacca, « "Il manifesto noire" di Enzo Moscato », *Atti & sipari*, ottobre 2010, n.7, p. 33. Celle-ci cite Artaud : « [...] le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empresment de rentrer dans l'obscurité des eaux ». Antonin Artaud, « Le Théâtre alchimique », in *Le Théâtre et son double*, cit., p. 74. Cette citation d'Artaud a également été utilisée par Giulia Calligaro, « Una scrittura in maschera » [en ligne], cit., p. 125.

¹³⁹² Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

comme ex-centrage (« decentramento », mot-clé des néo-avant-gardes), synonyme de mort et marquée par un retour impossible vers le centre, les racines. En revanche, la dynamique du mouvement centrifuge (la mutation, le dépassement, le trans-, l’ultra-) sont autant de clés de lecture qu’il convient de garder à l’esprit dans l’approche du théâtre de Moscato. « Io credo nella migrazione, cioè nel fatto che le cose si devono muovere anche all’interno dello stesso sistema »¹³⁹³. Seule l’excentricité est une voie de salut : il faut pratiquer « lo sconfinamento, il camminare, il nomadare »¹³⁹⁴. Le théâtre semble être alors le terrain privilégié de cette fréquentation assidue des limites par une entité théâtrale – qui sera bientôt définie – qui se meut entre ces lignes de fuite. Or, « La ligne de fuite passe “entre” ou “au milieu” »¹³⁹⁵ : l’entité occupe donc une position permettant de concentrer en elle chacune de ces polarités. « Come si chiama questo trovarsi in mezzo, all’intersezione esatta, tra spirito e materia, pensiero e corpo, intenzionalità ed azione, organo e funzione ? »¹³⁹⁶. Moscato appelle « *tertium* » ce qui surgit de cette proximité paradoxale opérée sur les opposés : une sorte d’anti-positionnement, qui n’est ni le centre ni les extrémités, mais permet d’en faire l’expérience de façon simultanée. L’événement théâtral offre cette possibilité de synthèse disjonctive, en faisant « saggiare i propri e altrui limiti, dare continua possibilità espressiva all’inarrestabile “proceeding” dentro la “cosa-noi”, per verificare contiguità, prossimanze insospettate, non viste parentele, consanguinità, “koinai” con ciò che, fuori, sembra Altro da noi »¹³⁹⁷.

Cette ex-centricité, cette tension vers les limites, ne pourrait advenir sans ce formidable substrat qu’est la ville de Naples, que l’on fuit pour mieux y revenir : « [...] tutto il mio teatro è giocato non sull’identità ma sulla disidentità, a partire dal mio essere napoletano. Cioè, io nego la mia napoletanità affinché affiori una vera identità di napoletano »¹³⁹⁸. Le territoire ne vaut que par le mouvement par lequel on en sort et il semble que Moscato prenne la mesure de son territoire en dansant et en chantant en déséquilibre sur les limites de celui-ci. « [...] il teatro è una legittimazione della schizofrenia, in nessun altro posto ti è concesso di essere pazzo senza finire in manicomio, perché il teatro è vissuto come

¹³⁹³ Ibid.

¹³⁹⁴ Enzo Moscato, « Della Scrittura-Vita » [en ligne], cit.

¹³⁹⁵ Bernard Andrieu et Arnaud Villani, « Ligne de fuite », in Robert Sasso, Arnaud Villani (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, cit., p. 210.

¹³⁹⁶ Enzo Moscato, « Della Scrittura-Vita » [en ligne], cit.

¹³⁹⁷ Ibid.

¹³⁹⁸ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

creatività, come *ludus*, gioco »¹³⁹⁹. Le mouvement *vers*, l'appréciation d'un espace par une dynamique d'éloignement amène donc, à partir d'un refus initial de l'identité napolitaine, à la transidentité, c'est-à-dire à la détermination à travers le multiple, un multiple ancré dans l'histoire même du territoire et de sa culture :

Credo che nelle mie cose non ci sia assolutamente l'amore del campanile, anzi forse sono tra i più aspri critici di un certo modo di essere, il che non vuol dire non amare, anzi proprio perché ami puoi permetterti di essere critico. Dunque, innanzitutto il proprio ego e la propria identità, poi non la non identità ma la transidentità. L'identità magari nasce come monade, ma per diventare autentica dev'essere multipla. C'è sempre un viaggio di ritorno per allontanarsi di nuovo, guai a fermarsi. Abbiamo avuto migliaia di invasori, migliaia di imbrattamenti, migliaia di coniugazioni, e credo che il sud dovrebbe recuperare questa molteplicità etnica [...]¹⁴⁰⁰.

Ce qui se dessine chez Moscato, c'est donc un territoire dynamique, en tension constante vers ses marges et qui redéfinit totalement la notion d'identité : l'identité n'existe pas, elle est un perpétuel devenir tensif, comme le territoire.

2.3. L'individualité événementielle chez Moscato : la figure du *trans-*

2.3.1. Bouleverser les archétypes : renversement du masculin et du féminin

Que ce soit chez Moscato ou Ruccello, la sexualité des personnages de ce théâtre napolitain est systématiquement vécue sur les limites. Et de fait, si l'on se réfère à Artaud, celui-ci prévoyait l'inéluctabilité d'une approche « noire » de cette thématique :

On peut dire maintenant que toute vraie liberté est noire et se confond inmanquablement avec la liberté du sexe qui est noire elle aussi sans qu'on sache très bien pourquoi. Car il y a longtemps que l'Éros platonicien, le sens génésique, la liberté de vie, a disparu sous le revêtement sombre de la Libido que l'on identifie avec tout ce qu'il y a de sale, d'abject, d'infamant dans le fait de vivre, de se précipiter avec une vigueur naturelle et impure, avec une force toujours renouvelée vers la vie¹⁴⁰¹.

Cette sexualité inquiétante commence par une place extrêmement mince, voire un rôle négatif, réservée à la figure masculine. Les organisations sociales que montrent les pièces (la famille, les maisons closes, les colocations) sont essentiellement matriarcales. Les figures

¹³⁹⁹ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 111.

¹⁴⁰⁰ Ibid., p. 123.

¹⁴⁰¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste », cit., p. 44-45.

masculines de *L'angelico bestiaro* sont des personnages qui ne sont qu'ébauchés et agissent essentiellement poussés par leurs instincts (il y a confusion à ce propos entre religion et sexualité pour le Cardinal de *Bordello di mare con città*). Les deux marins de *Pièce noire*, fréquentations de passage pour les travestis Hong Kong Suzy et Shangai Lil, sont des obsédés caricaturaux ; les amants épistolaires de *Bolero* et *Grand Hotel*, les deux travestis de *Ragazze sole con qualche esperienza*, viennent de sortir de prison et abandonnent vite leurs airs bravaches pour céder à la peur (source de comique) de se faire retrouver et éliminer par la Camorra. Seul Giggino (*Pièce noire*) échappe à ce schéma, mais il est l'homme d'affaires, peut-être ancien souteneur de La Signora, froidement lucide sur les intrigues de cette dernière. Le masculin n'existe donc que sous une forme atténuée (virilité caricaturale) ou au contraire diabolisée. Dans *Festa al celeste e nubile santuario*, les deux sœurs Anna et Elisabetta considèrent l'homme comme le mal incarné. Le monologue de La Signora sur sa vie passée où elle évoque ses anciens clients et le dégoût éternel qu'ils lui ont laissé témoigne aussi de ce rejet du masculin.

Chill'uommene che s'attaccavano e spurcavano tutte cose, senza misericordia.
 Chill'uommene che ti si coricavano di lato... restando così, comme si fosse 'a
 cosa cchiù naturale d'o munno, nudi soltanto dalla cintola alle ginocchia... il
 resto tutto a posto, tutto in ordine : giubba, camicia, cravatta, scarpe, calzini...
 Quegli uomini-banconote...
 quegli uomini-dollarì...
 quegli uomini-centesimi...¹⁴⁰²

Si le personnage masculin, en particulier le père de famille, avait déjà commencé à perdre son autorité chez Eduardo, ici il n'a plus sa place. On assiste alors à une imposition du modèle féminin, mais selon une distorsion plus ou moins monstrueuse. L'aliénation féminine chez Ruccello produit des renversements violents de comportement, allant jusqu'à des issues fatales. Ses personnages féminins semblent inoffensifs à première vue, englués dans un

¹⁴⁰² Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, in *L'angelico bestiaro*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 79. Les références seront faites au texte publié, car seule la version de la nouvelle mise en scène de 2010 a été accessible en captation (Enzo Moscato, *Pièce Noire (Canaria)* [DVD inédit], mise en scène Enzo Moscato, avec Enzo Moscato, Lucia Poli, Giuseppe Affinito J., Salvatore Chiantone, Agostino Chiummariello, Gino Curcione, Carlo Di Maio, Cristina Donadio, Lalla Esposito, Francesco Moscato, Salvio Moscato, Ciro Pellegrino, Maria Luisa Santella. Lieu et date de la captation inconnus. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise. Il y sera fait ponctuellement référence. D'autre part, les textes de Moscato, nous l'avons dit, sont particulièrement mouvants, et les répliques peuvent parfois changer lors de la mise en scène et des différentes représentations. Le texte publié constitue donc une référence plus cohérente. Par ailleurs, citer le texte publié permet également d'orthographier correctement les passages en dialecte théâtral. Pour cette réplique spécifique de La Signora, dans la version enregistrée, Lucia Poli prononce assez fidèlement le texte publié, adoptant des tons très divers, qui passent du dégoût jusqu'au ton faussement amusé.

quotidien ennuyeux et peu épanouissant. Adriana (*Notturmo di donna con ospiti*, 1983), mère au foyer mourant d'ennui, enceinte de son troisième enfant, est un être ingénu, négligé par un mari qui la laisse seule toute la journée et qui ne trouve d'excitation qu'en consommant l'acte sexuel sur les appareils électroménagers (satire par trop évidente de la société de consommation). Cet ennui mortel, que ne contrecarrent pas les efforts d'émancipation, finit par déboucher sur la domination tyrannique, ou encore la folie meurtrière. Ainsi, Ida (*Week-end*, 1983) et Anna Cappelli (*Anna Cappelli*, 1986), enseignante mûre et célibataire pour l'une, employée de bureau et bientôt jeune mariée pour l'autre, se retrouvent-elles à assassiner leur amant – voire à le manger pour la seconde – dans un besoin de possession extrême, de recentralisation dans un monde qui a perdu ses repères et ses racines. Ces personnages sont perdus dans le vide absolu des nouveaux modèles culturels¹⁴⁰³, et leur cas « rappresenta il sintomo della trasformazione radicale – indotta dal processo neocapitalista – dell'eros femminile e materno, del ventre fecondo e fertile della città, in matrigna macchina di morte, alienazione e autodistruzione »¹⁴⁰⁴. Les femmes de Ruccello sont donc des êtres qui ne peuvent atteindre la félicité, ni dans le moule que la société voudrait leur imposer, ni dans l'infraction à ces règles (Ida et Anna sont vivement critiquée pour leur statut de femmes célibataires et indépendantes).

Chez Moscato, le profil du personnage féminin est un peu différent, mais tout aussi noir. La femme, souvent mûre, est soit vieille fille aigrie et obsessionnelle, soit ancienne prostituée socialement promue (Titina dans *Bordello di mare con città*, La Signora de *Pièce Noire*). Ces dernières sont passées par les pires conditions de « travail » et, anesthésiées de tout sentiment, elles sont devenues froidement calculatrices, manipulatrices et dominatrices. Aucune sexualité joyeuse, librement consentie n'est possible. Même la consommation du sexe entre les travestis et leur amant épistolaire dans *Ragazze sole* s'apparente davantage à un festin de mantes religieuses (l'un d'eux est assommé pendant plusieurs heures) qu'à un réel partage intime. Fabrizia Ramondino observe qu'au sang versé (hémorragie fatale de la fillette dans *Bordello di mare con città*, sang de la castration dans *Pièce noire*) correspond également une absence de sang menstruel chez les femmes mûres, dont l'esprit est envahi « d'invidia, gelosia, ambizione trasposta sul figlio o la figlia, che la spingono fino al delitto ». Ce sang

¹⁴⁰³ Carlo De Nonno, « Se cantar mi fai d'amore : la musica originale nel teatro di Annibale Ruccello », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 67.

¹⁴⁰⁴ Daria Di Bernardo, « Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello » in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 160.

versé n'étonne pas dans un « universo descritto-sofferto-subito-sublimateo-schernito come matriarcale, nel quale i maschi sono ridotti al fallo – “o scemo senza capa” - o travestiti da donna, come i vescovi, i preti, i santi, i “travestiti” stessi »¹⁴⁰⁵.

2.3.2. Les travestis de Moscato : des figures rhétoriques ?

Les genres du théâtre traditionnel (masculin et féminin) ainsi mis à mal, la figure de l'association des contraires qui porte les nouvelles dynamiques d'exploration ontologique est alors celle du *trans-*, transsexuel ou travesti, en tout cas sexuellement et socialement transgressif. Cette figure dépasse ou plutôt associe les catégorisations mâle/femelle d'habitude soigneusement séparées (« aut...aut ») et devient ainsi une figure privilégiée du théâtre de la nouvelle dramaturgie napolitaine, chez Ruccello et encore plus chez Moscato. Pour recueillir en elles les « polarità in tensione », les entités inventées par Moscato sont nécessairement des créations elles-aussi ex-centriques, extrêmes, capables de passer

attraverso la mediazione del dolore e della sofferenza, solo lievito per una maturazione o rinascita dell'uomo, e disinvoltamente lasciata in appannaggio ad altri, ad altro : ai folli, per esempio, o ai devianti, agli eccessivi, a quelli appunto che praticano, ad esclusivo loro rischio e pericolo, il limite, lo sconfinamento, il debordo, e l'uscita fuori da qualsiasi dimensione esistenziale monolitica, o « *one-dimensional* », per dirla col vecchio Marcuse¹⁴⁰⁶.

Inspirés de la figure ambiguë du *femmeniello* des quartiers populaires de la Naples historique, les travestis, ainsi que l'observe Concetta D'Angeli, se distinguent cependant par une marginalité imposée par une société qui éloigne toujours plus sa part d'irrationnel¹⁴⁰⁷. La figure du travesti ou du transsexuel n'en devient que plus intéressante car elle suscite une inquiétude, une absence de repos et d'immobilité qui pousse vers l'exploration des marges. Dès *Scannasurice*, l'ambiguïté sexuelle des personnages devient un moteur puissant pour

¹⁴⁰⁵ Fabrizia Raimondo, « Teatro e poesia in Enzo Moscato », in Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, cit. p. 11-12.

¹⁴⁰⁶ Enzo Moscato, « Sul fondamentalismo drammaturgico », cit., p. 4.

¹⁴⁰⁷ « Il femmeniello vive di preferenza fra le donne e partecipa strettamente alla loro vita, spesso adornato in modi femminili, con gli orecchini, il trucco, i colori degli abiti delle donne ; era considerato indispensabile soprattutto nei giochi di fortuna (il lotto, la tombola), nella persuasione che proprio la sua diversità, il suo essere “sulla soglia”, né donna né uomo, lo renda il tramite con le potenze metafisiche, con il mondo della magia – che perciò egli abbia un rapporto singolare con la realtà ultraterrena e con la morte. Dopo la seconda guerra mondiale, tra le molte cose che a Napoli sono cambiate, anche il ruolo del femmeniello si è modificato : il travestito ne ha preso il posto, ma introducendo nella tradizione del femmeniello importanti trasformazioni antropologiche, e prima di tutto lo sradicamento e la solitudine, in opposizione alla socialità di vicolo che un tempo si aggregava intorno alla sua figura ». Concetta D'Angeli, « La lingua cancerosa del Teatro » [en ligne], cit.

désobjectiver le discours. Celui qui enfreint les règles de ce qui, *a priori*, est déterminé par la nature est donc un être à part, à la fois en contact avec une sorte de sur-réalité, au-delà des genres, mais aussi une réalité des plus concrètes, souvent sordide (prostitution, solitude, sexualité problématique, refoulée et incomprise). C'est par essence un être du passage, de la métamorphose, une créature au-delà ou en-deçà de la « norme ». Ainsi est décrit le Personnage de *Compleanno* (créé en 1992): « un'esile creatura, senza nome, metà maschio, metà femmina, metà vecchia, metà saggia, metà folle, una strana individualità insomma, caratterizzata dall'intersezione, sovrapposizione, connubio, innesto, di tutto con tutto »¹⁴⁰⁸. Les personnages de Moscato, comme ceux d'Annibale Ruccello, font montre à la fois d'un romantisme ingénu, fleur bleue et parfois grotesque, et d'une ironie cruelle sur leur propre personne et sur le monde. Cela se traduit au niveau du jeu scénique de *Pièce noire*, par exemple, par une interprétation antinaturaliste des acteurs, où le ton est emprunté, volontairement précieux car toujours sous-tendu par l'ironie, ou au contraire par une légèreté qui dédaigne le sens concret de la parole¹⁴⁰⁹. La pièce où la figure multiple du *trans-* est la plus explorée est précisément *Pièce noire*.

Pièce noire (Canaria), pièce écrite entre 1983 et 1985, est d'abord mise en scène en 1987 par Chérif avec Marisa Fabbri dans le rôle de La Signora et Erio Masina dans le rôle de Desiderio. Un an plus tard, elle est publiée dans l'ouvrage de Luciana Libero, *Dopo Eduardo : nuova drammaturgia a Napoli*, déjà évoqué, puis publiée en 1991 dans *L'angelico bestiario*. En 2010, la pièce est remontée dans une mise en scène de Moscato, avec Lucia Poli et lui-même dans le rôle de Desiderio. Il faut tout de suite signaler qu'entre les deux versions, des différences existent : les répliques des divers personnages ont parfois été légèrement modifiées ou écourtées, mais la principale modification concerne la répartition des répliques de Desiderio. Dans la version de 2010, il est une créature muette pendant qu'on le prépare à sa première sortie dans le monde et il ne prend la parole que dans le deuxième temps, tandis que

¹⁴⁰⁸ Enzo Moscato, « Un sì luttuoso show (o slow ?). “Compleanno” e il passaggio in scena della “todes-trieb” », in *Prove di drammaturgia*, décembre 1999, n.2, et maintenant [en ligne], sur le site de l'Università di Bologna, disponible sur <http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/pdd/num19992/10.html> (consulté le 11/10/2013).

¹⁴⁰⁹ Concetta D'Angeli associe par ailleurs la figure-même du travesti à la conviction antinaturaliste, qui s'oppose de ce point de vue au projet théâtral eduardien : « La sostanziale ragione che ispira e vivifica l'adozione del travestimento nel teatro di Moscato risiede però nell'intenzione polemica verso il naturalismo teatrale, cioè verso una idea di teatro troppo semplicisticamente assimilato a specchio della vita. È su questo punto che trova una effettiva giustificazione la distanza critica sempre mantenuta verso le commedie di Eduardo, verso il quale esprimono riserve sia Moscato sia tutto il gruppo che la critica ha chiamato della “Nuova Drammaturgia” : la diffidenza nasce proprio dai modi eduardiani troppo uniformati alla misura del realismo, nel rappresentare a teatro il mondo, i personaggi, la lingua ». Concetta D'Angeli, « La lingua cancerosa del Teatro » [en ligne], cit.

le texte des années quatre-vingts prévoyait un certain nombre d'échanges, notamment avec La Signora, dès le premier temps¹⁴¹⁰. La trame de la pièce est la suivante : La Signora est une ancienne prostituée qui s'est élevée socialement et a ouvert plusieurs *locali* où se produisent des travestis. Le rêve qu'elle poursuit est de créer de ses mains un être angélique, c'est-à-dire l'incarnation d'un parfait équilibre entre masculin et féminin, un être si beau, si pur et si désirable qu'il lui assurerait une gloire éternelle. Celui-ci est incarné par Desiderio, troisième enfant adopté et éduqué par La Signora, à l'abri du monde, en attendant qu'arrive le jour de son début en scène. Mais avant de parvenir à ce résultat, l'obsession de La Signora a déjà fait une victime : elle cache en effet le secret de la fin de son propre fils, mort de l'opération de castration qu'il a subie. Deux autres « échecs » ont ralenti l'accomplissement du projet : Hong-Kong Suzy et Shangai Lil, les deux premiers enfants adoptés, se sont rebellés. Ils tiennent tête, s'expriment avec une franchise éhontée et surtout circulent librement au dehors, en particulier pour se produire dans les *locali* et vendre occasionnellement leurs faveurs. Le point focal de la pièce est donc la présentation de Desiderio au monde. Cependant une ellipse temporelle entre les deux temps ne la donne pas à voir au spectateur. Mais ce dernier comprend qu'elle ne s'est pas passée comme prévu, car l'« ange », au contact de l'air vicié du monde, est « rimasto secco »¹⁴¹¹ et se contamine lui-aussi à l'ordure extérieure, seule école pour devenir, enfin, vivant. Desiderio incarne le flirt le plus serré qui soit avec la limite, l'explosion du carcan d'artificialité – les onguents, les tisanes, les huiles prescrites par La Signora l'ont rendu précieux, délicat – au contact d'une nouvelle authenticité. Dans la dernière mise en scène, le rôle de Desiderio a été complètement revu : il apparaît durant le premier acte mais ne dit pas un mot. L'acteur est enfermé dans un costume-carapace de carton qui représente un ange, avec deux ailes dans le dos. Il porte un masque en forme de heaume qui lui cache le visage et devient ainsi un objet esthétique privé d'émotion, que l'on apprête et que l'on pare. Cette aspiration à la pureté de la part de La Signora ne pouvait aboutir qu'à l'échec, la contagion et la corruption. « Le cose più perfette delle altre più delle altre corrono il rischio di rovinarsi, di decomporsi » dit le souteneur Giggi à sa vieille complice¹⁴¹². *Pièce noire* sanctionne ainsi l'impossible enfermement identitaire : le *trans-* n'est pas l'incarnation

¹⁴¹⁰ C'est ce que remarque Mariacristiana Bertacca dans son article « “Il manifesto noire” di Enzo Moscato », cit., p. 34.

¹⁴¹¹ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 118.

¹⁴¹² Ibid., p. 132.

de la perfection comme ligne suprême, mais au contraire d'une multiplicité d'influences qui le traversent et lui confèrent cette vie si protéiforme qui le caractérise.

Enzo Moscato semble parler de « figures rhétoriques » à cet égard¹⁴¹³. Toutefois, leur épaisseur charnelle est plus que pour tout autre type de personnage une dimension essentielle : les travestis et transsexuels de Moscato sont à la fois des figures pensantes et des caisses de résonance : c'est par eux que semble transiter toute la dimension oxymorique du monde, mais ils sont tout autant producteurs de dynamiques opposées. Une sorte de personnage conceptuel, mais paradoxalement profondément enraciné dans le concret de la réalité, désobéissant car compromis avec le réel, similaire à « chi viaggia in direzione ostinata e contraria / col suo marchio speciale di speciale disperazione / e tra il vomito dei respinti muove gli ultimi passi / per consegnare alla morte una goccia di splendore / di umanità di verità »¹⁴¹⁴.

Malgré les apparences, ils n'ont pas grand-chose à voir avec des marionnettes¹⁴¹⁵ : au contraire, il faut davantage les penser comme des êtres au-delà de toute possession. Si d'autres personnages, comiques comme la domestique Sisina, ou tragiques comme La Signora, évoluent en fonction de desseins identifiables, en revanche les *trans-* ne sont pas réductibles à des formes, des masques. Ils *sont* les vies qu'ils expriment, ils jouent avec sincérité à être, ne dissimulent pas. L'ex-centricité de ces personnages s'oppose à une raison qui s'exerce froidement chez d'autres, comme La Signora par exemple. Ni femme ni homme, la procréation et la (ré)génération leur sont interdites, ils sont hors du cycle de la vie, hors d'un temps naturel biologique prédéterminé. Le *trans-* de Moscato est donc ce que Deleuze qualifiait d'heccéité, capable de se déprendre de son corps et de son intellect pour laisser place à la Chair et au Sens, de se laisser pénétrer par des intensités traversantes et non par des significations finies. C'est un sujet désubjectivé, c'est-à-dire « sans identité, toujours décentré »¹⁴¹⁶, cohérent avec la ligne de fuite de Moscato. La logique des multiplicités¹⁴¹⁷ le

¹⁴¹³ « Enzo Moscato sostiene che i suoi travestiti sono figure retoriche, che rappresentano l'esigenza del cambiamento, della trasmutazione, del viaggio, dovuta al tedio di sé e alla nostalgia dell'altro ». Fabrizia Raimondo, « Teatro e poesia in Enzo Moscato », cit., p. 12.

¹⁴¹⁴ Fabrizio De André, « Smisurata preghiera », chanson composée à partir de vers du Colombien Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviro*. Cf. Giovanni Privitera, « Une *Smisurata* réécriture. De Álvaro Mutis à Fabrizio De André », *Cahiers d'Études Romanes. Revue du CAER*, n°20, 2009, p. 409-428, disponible sur le site des *Cahiers d'Études Romanes*, disponible à l'adresse <http://etudesromanes.revues.org/1903> (consulté le 28/01/2014).

¹⁴¹⁵ Fabrizia Raimondo, « Teatro e poesia in Enzo Moscato », cit., p. 12.

¹⁴¹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de minuit, 1972, p. 27, cité par Élisabeth Rigal, « Désubjectivation », cit., p. 76.

¹⁴¹⁷ Anne Sauvagnargues, « Heccéité », cit., p. 171.

caractérise, et cet au-delà du « Je » pour accéder à une quatrième personne du singulier – un « Il » multiple¹⁴¹⁸ – induit, comme nous le verrons, un langage à son tour désubjectivé, que permet un corps à son tour débarrassé de sa contingence organique. Il ne s’agit plus d’individus (ou de masques) mais d’individualités liées au surgissement de l’événement, dont l’expression la plus accomplie est ce qui se passe lors d’une représentation de *Compleanno* : l’épiphanie de l’absence-présence, la tentative de faire réapparaître de manière fugace ce qui a disparu.

3. Les langues théâtrales d’Enzo Moscato

3.1. Plurilinguisme dans le théâtre napolitain

Le mélange des codes linguistiques a toujours été l’un des thèmes privilégiés du spectacle napolitain, que ce soit pour exploiter son versant comique ou encore sa capacité à rendre compte d’une multiplicité ethnique depuis longtemps installée à Naples¹⁴¹⁹. Cependant, l’alternance d’italien et de langue dialectale napolitaine acquiert une complexité nouvelle à partir de Viviani et d’Eduardo¹⁴²⁰, qui mettent en œuvre des façons de parler représentatives de différents milieux sociaux et surtout de leurs ambitions respectives. Le triomphe d’Eduardo, selon Claudio Meldolesi, était justement d’élever le dialecte au rang de langue théâtrale à part entière, en travaillant à « la possibilità di una rigenerazione attorica e dialettale del teatro nazionale »¹⁴²¹. Ce tour de force, dont le début eut lieu lors de la période fasciste et donc dans un climat d’hostilité aux langues vernaculaires, est qualifié d’« eresia dialettale » par Meldolesi : « L’eresia dialettale di Eduardo consisté proprio in questo : che egli attivò la

¹⁴¹⁸ « On peut appeler eccités ou heccités ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des “Moi”. [...] Bref, nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au nom des singularités pré-individuelles et des individuations non-personnelles », Gilles Deleuze, « Un concept philosophique », *Cahiers Confrontation* 20, 1989, p. 89-90, cité par Anne Sauvagnargues, « Heccité » cit., p. 174.

¹⁴¹⁹ Voir les « considerazioni introduttive » de Claudio Giovanardi à son chapitre « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », cit., p. 91.

¹⁴²⁰ Nicola De Blasi souligne la capacité d’Eduardo à concilier usage comique et dramatique du dialecte, c’est-à-dire à concilier la ligne du « Teatro comico » qui le précède (en particulier Scarpetta et son personnage Sciosciamocca) et le « Teatro d’Arte » (représenté par Libero Bovio, Salvatore di Giacomo et Ernesto Murolo) qui prône un théâtre en dialecte érudit, sérieux. Nicola De Blasi, « Uno scrittore tra dialetto e italiano », in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, I (sous la direction de Nicola De Blasi et Paola Quarenghi), Milano, Mondadori, 2000, p. LIV-LV.

¹⁴²¹ Claudio Meldolesi, « La trinità di Eduardo : scrittura d’attore, mondo dialettale e teatro nazionale », in *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni spredate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 69.

vitalità dialettale in promiscuità con il teatro in lingua, sovvertendo le distinzioni regolamentari [...] »¹⁴²².

Cette capacité d'Eduardo à inventer une langue propre à l'univers qu'il représentait (la petite bourgeoisie dialectophone, manipulant plus ou moins bien l'italien moyen) fait l'objet de polémiques assez vives, notamment sur la différence qui existerait entre son traitement de la langue dialectale et celui qu'en fait Viviani. De fait, Enrico Fiore oppose de façon tranchée la langue créée par ce dernier à celle d'Eduardo, dans une dialectique qui voudrait que la langue d'Eduardo soit la langue « officielle », de l'univers fermé et *perbenista* de la petite bourgeoisie, par opposition à celle de Viviani, « lingua autentica ». Les inventions linguistiques de la nouvelle dramaturgie napolitaine seraient donc, d'après lui, nettement plus proches de l'héritage de Viviani que d'Eduardo¹⁴²³. Nicola De Blasi, en revanche, met en garde contre la radicalité de cette distinction entre une langue qui serait naturaliste (Eduardo, Scarpetta) et à visée consensuelle (la compréhension au-delà du territoire napolitain) et une langue authentique, expressionniste¹⁴²⁴. Anna Barsotti pointe, de son côté, le travail d'Eduardo pour résister à une langue sans couleur, de l'homologation et insiste sur le processus d'une langue créée d'abord sous l'influence du jeu de l'acteur, qui cherche avant tout à faire passer des émotions plus qu'à reproduire exactement le parler de la rue. Ainsi, au jeu prétendument naturaliste d'Eduardo, il faut au contraire opposer un jeu fondé sur la « naturalezza », construite de toute pièce évidemment, mais d'un effet majeur sur le public que ne le serait l'imitation du réel¹⁴²⁵. Elle relève plusieurs phases dans le travail d'Eduardo, et si une première période est marquée par un usage encore naturaliste et partiellement farcesque du dialecte, en revanche la langue théâtrale acquiert rapidement un usage de plus en plus expressionniste du bilinguisme. « La lingua eduardiana non è più un codice ereditario o fotografico, ma assume un rilievo espressivo interno »¹⁴²⁶.

¹⁴²² Ibid., p. 72.

¹⁴²³ Enrico Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste*, cit., p. 14 et p. 19.

¹⁴²⁴ Nicola De Blasi, « Da Eduardo De Filippo a Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 48. Dario Tomasello critique également ce dualisme entre les deux artistes napolitains affirmé par Enrico Fiore : « La questione della lingua eduardiana, e per converso quella dei suoi eredi, non può essere ridotta al rango di mero stereotipo o di cifra perennemente uguale a se stessa ». Dario Tomasello, « Dimenticare i padri ? Annibale Ruccello e la tradizione drammaturgica napoletana », cit., p. 29-30.

¹⁴²⁵ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 192-203.

¹⁴²⁶ Anna Barsotti, « Eduardo, punto e a capo ? A proposito della nuova drammaturgia napoletana », cit., p. 53.

La langue inventée par Eduardo préfigure en quelque sorte le projet fondateur des nouveaux dramaturges et de Ruccello en particulier : montrer la dégradation de la langue et en particulier de sa composante dialectale dans la société actuelle. Meldolesi note en effet qu'Eduardo De Filippo « Assunse il dialetto come lingua usata, e non dell'uso ; l'assunse come una realtà destinata a farsi residuale, e evidenziò la sua parentela con la residualità del dramma borghese che, con Pirandello appunto, aveva preso coscienza della sua crisi finale »¹⁴²⁷.

L'autre référence essentielle de la culture du spectacle napolitain est incontestablement l'œuvre de Totò. Ce dernier opère sur la langue le même travail de désarticulation que celui qu'il pratique sur la gestuelle et la mimique. Fabio Rossi parle de « dissolvimento del codice di comunicazione ridotto a mero suono o a veicolo di significati lontanissimi, quando non opposti, a quelli attesi »¹⁴²⁸. La *praxis* de Totò, d'abord reléguée au rang d'histrionisme de bas niveau, a été réévaluée¹⁴²⁹, ainsi que son incidence sur la perception de la langue par les parlants. Comme le rappelle Giuseppe Romeo¹⁴³⁰, Tullio De Mauro lui a consacré quelques lignes dans son célèbre ouvrage *Storia linguistica dell'Italia unita*, à propos de « l'uso che esso [il linguaggio cinematografico] fa di parole e costrutti aulici, inseriti in un contesto fortemente prosaico e quotidiano per sorprendere e divertire lo spettatore »¹⁴³¹, pratique qui remonterait à Petrolini, mais qui aurait été la mieux exploitée par Totò :

Su questi elementi, grazie anche alla sua mimica molto espressiva, il comico napoletano ha attratto il ridicolo, e ne ha così bruciato le possibilità d'uso irriflesso [...] gli scherzi di Totò hanno aiutato i più [...] ad avvertire, prima ancora che il ridicolo dell'aulicità fuor di luogo, la aulicità stessa di certi elementi lessicali, che per l'innanzi, se noti, rischiavano di essere adoperati in contesti che non li esigevano affatto¹⁴³².

¹⁴²⁷ Claudio Meldolesi, « La trinità di Eduardo : scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale », cit., p. 72.

¹⁴²⁸ Fabio Rossi, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 19. Cet ouvrage très intéressant sur l'acteur napolitain reprend bon nombre d'études importantes parues sur le même sujet.

¹⁴²⁹ Claudio Meldolesi, « L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò », in *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni spredate dal teatro italiano*, cit., p. 17. Meldolesi définit en ces termes la nouveauté apportée par l'acteur dans le théâtre, qui fut son activité principale avant d'arriver au cinéma : « Di per sé, la maschera di Totò costituiva un principio di resistenza alla drammaturgia convenzionale » ; « La vera drammaturgia di quegli spettacoli, in definitiva, corrispondeva all'opera di scompaginazione della drammaturgia scritta : rottura contro ordinamento, deformazione contro informazione ». Ibid., p. 34.

¹⁴³⁰ Giuseppe Romeo, « Totò critico dei linguaggi », in A.A.V.V., *Totò partenopeo e parte napoletano. Il teatro, la poesia, la musica*. Venezia, Marsilio, 1998, p. 88.

¹⁴³¹ Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, cit., p. 122.

¹⁴³² Ibid., p. 122.

Par le jeu opéré sur les langues chargées d'« aulicità », comme le latin, ou ressenties comme non naturelles (l'italien « burocratese »), sur les langues étrangères et les langues dialectales, la langue de Totò désamorce les catégories ordonnées des langues, de toutes les langues, sans pour autant proposer une opposition manichéiste entre italien artificiel et dialecte comme langue de vérité¹⁴³³. Il parvient ainsi à

rendere significative frasi senza senso e [...] privare di significato frasi che pretendono di averne fin troppo. Proprio questa ricchezza espressiva e, a tratti, più espressionistica che realistica allontana quasi sempre Totò da un livello banale e prevedibile di comunicazione, ovvero sia dal parlato comune, sia dall'uso irriflesso di certi stereotipi, sia, soprattutto, dalla lingua media del cinema [...]¹⁴³⁴.

Cette richesse expressive, qui prévoit la « déformation e commistione di idiomi, letterarietà e riflessione metalinguistica »¹⁴³⁵ se retrouve dans les inventions linguistiques de Moscato qui, de même, oppose une résistance à l'homogénéisation linguistique vers un registre standard moyen (qui, à l'époque de Totò, se produisait dans les scénari de cinéma qui allaient dans le sens d'une langue moyenne facilement compréhensible des publics de toute l'Italie)¹⁴³⁶.

Moscato reconnaît en Totò « un grande inventore di lingue »¹⁴³⁷. On observe toutefois une autre similitude entre les univers des deux acteurs : celle du comportement ambigu, spectral, de confusion et passage entre vie et mort, qui existe à l'origine dans le personnage de Pulcinella. C'est précisément cette dimension du masque napolitain qui intéresse Moscato et non les « pulcinellerie » qu'accomplit le « burattino » qu'il est devenu dans certaines compositions. Un tel personnage, si inquiétant, si compromis avec les limites, ne pouvait pas ne pas intéresser l'artiste, qui lui a consacré un spectacle en 2002, *Orfani veleni*, travaillant autour de ce personnage

[...] non stupido re dei maccheroni, non cacasotto dispensier d'allegria, niente strafottente o ingordo voltagabbana, ma solo un insieme sinistro di segnali, un intreccio, assurdo e surreale, di suoni e di lingue, disinvoltamente spalancati su Qualcosa di Spaventosamente Indefinito. Forse l'Apocalisse¹⁴³⁸.

¹⁴³³ Fabio Rossi, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, cit., p. 63.

¹⁴³⁴ Ibid., p. 251.

¹⁴³⁵ Ibid., p. 251.

¹⁴³⁶ Giuseppe Romeo, « Totò critico dei linguaggi », cit., p. 90.

¹⁴³⁷ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹⁴³⁸ Enzo Moscato, *Orfani veleni. Esercizio di De-mascherazione da Fuga per comiche lingue, tragiche a caso*, 1990, in *Orfani veleni*, cit., p. 121.

Le « farsi marionetta a metà tra la vita e la morte »¹⁴³⁹ propre à la première partie de la carrière de Totò se retrouve dans l'étrange consistance des personnages de Moscato, qui évoluent sur la scène comme lieu de réévocation de l'absence et de la mort.

3.2. Moscato, l'italien et la langue dialectale

3.2.1. Le substrat napolitain

L'expérience linguistique d'Enzo Moscato est similaire à celle de la plupart des Napolitains d'origine populaire des années cinquante : dans une vie quotidienne dialectophone s'immiscent plusieurs niveaux d'italien : l'italien *aulico*, des textes et de la littérature. L'italien *burocratico* et l'italien standard moyen, en particulier colporté par les médias de masse. « Il napoletano è per me la lingua materna : da bambino ho avuto la fortuna di apprendere il dialetto come prima lingua e poi la gran fortuna successiva di continuare a parlarlo, in casa, con tutti »¹⁴⁴⁰. Ce n'est donc que dans un second temps que Moscato apprend « l'altra lingua, più castigata, l'italiano insomma »¹⁴⁴¹. « Dico forse una banalità, ma è come se si fosse creata in me una personalità doppia, una persona ambivalente, che parlava un “vernacolo nazionale” »¹⁴⁴².

À la différence de Santanelli, né dans une famille bourgeoise, pour lequel la confrontation avec le dialecte ne s'est faite qu'à l'âge adulte, notamment par des lectures de grands textes de la littérature napolitaine, la langue dialectale pour Moscato est donc la langue-substrat sur laquelle viennent se greffer d'autres langues, dont l'italien.

Non c'è mai stato un momento in cui ho pensato « ora scrivo in napoletano ». Sta di fatto che il primo titolo che mi è venuto in mente, per una pièce, è *Carciuffolà*, che è il titolo di una vecchia canzone napoletana. È significativo: significa che rimane comunque una sonorità di base, natale direi, che è il napoletano¹⁴⁴³.

La démarche de Moscato reste toutefois bien loin d'une quelconque volonté de mimétisme linguistique ou d'un usage irréfléchi des modules dialectaux. Au contraire, sa langue maternelle est plus que toutes les autres un matériel à modeler et à potentialiser dans le

¹⁴³⁹ Fabio Rossi, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, cit., p. 251.

¹⁴⁴⁰ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹⁴⁴¹ Ibid.

¹⁴⁴² Ibid.

¹⁴⁴³ Ibid.

sens d'une artificialité expressive, orfèvrerie d'artifex. Moscato définit ainsi sa propre langue théâtrale :

La mia Lingua Teatrale – in verità un misto multisonoro e ritmico di napoletano e altri idiomi (italiano, francese, inglese, spagnolo, greco, latino, saraceno...) – un po' è inventata, artificiale, costruita « sub vitro » come in un'officina alchemica, privata e segretissima, un po' è il ricalco esagerato, iperbolico, ridondante, del caos multietnico-poliglottico che ci gira, ai tempi nostri, attorno¹⁴⁴⁴.

Ce qui est à l'origine de la langue théâtrale de Moscato, c'est l'éclatement d'un besoin de s'exprimer qui ne connaît pas de barrières linguistiques. Chaque langue impliquant sa propre vision du monde, l'artiste utilise ses connaissances linguistiques multiples pour exploiter la potentialité expressive de celle qu'il manipule. Il n'y a pas de langue-cible prédéterminée, mais bien une nécessité-source d'expression, un magma originaire fait d'émotions, de sensations qui, pour franchir le pas de la formulation en langage, ne peut être soumis à une dictature du signifié. « È difficile dire : “ho scelto questa lingua, ho scelto di esprimermi in questa lingua”. A me è capitato di esprimermi anche in italiano, in francese, in tedesco, in spagnolo, in latino, in greco »¹⁴⁴⁵. S'exprimer, ou bien exprimer une ville à travers soi signifie dépasser les simples contenus significatifs pour rentrer dans une dimension de la langue qui exprime les humeurs et les débordements de tout type.

Soprattutto a Napoli, radix-matrix da sempre, di strazi-sublinità vocali, d'armonie-cacofonie di echi urbani, decibel, rumori, urla. All'incrocio, dunque, di queste due istanze : rispecchiamento di realtà e superamento della stessa nella pratica fantastica dei suoni, si situa ciò che parlo a teatro¹⁴⁴⁶.

Bien plus, Moscato semble vouloir se fondre à l'intérieur de la « grande Lingua scenica napoletana », de la ville-Langue qui l'alimente et qu'il alimente par la multiplicité de

¹⁴⁴⁴ Enzo Moscato, « La Lingua Teatrale », texte publié sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible à l'adresse http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/drammascena/moscato_matrix (consulté le 10/10/2013).

¹⁴⁴⁵ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 121.

¹⁴⁴⁶ Enzo Moscato, « La Lingua Teatrale » [en ligne], cit.

matériaux, événements, actes qui deviennent langue et en l'occurrence langue théâtrale. Sa Langue est Naples¹⁴⁴⁷.

3.2.2. Conformisme de l'italien, éversion de la langue dialectale

Si de nombreuses langues apparaissent dans les écrits de Moscato, cependant, comme le fait remarquer très justement Claudio Giovanardi, la variété qui apparaît le moins est celle de l'italien standard, « di registro medio »¹⁴⁴⁸. Une remarque que l'on peut étendre hors du champ strict de l'écriture dramatique, puisque les textes théoriques de Moscato sont écrits dans un italien extrêmement percutant, syntaxiquement complexe, avec un lexique non seulement recherché, mais aussi décortiqué étymologiquement, détourné, piqué de néologismes et de termes étrangers. C'est que Moscato ressent pour l'italien standard la même méfiance que Rucello, qui y voyait un abaissement culturel fatal pour la richesse linguistique napolitaine. L'italien qui s'étend demeure une « lingua acquisita »¹⁴⁴⁹, qui tend à garder ses caractéristiques de langue antiseptique, lénitive, par opposition à une langue dialectale qui possède un rapport privilégié avec le réel et qui est prédisposée à la contamination vitale. Et de fait, son positionnement poétique (comme celui de Rucello ou de Santanelli) en faveur d'une parole occupant une place importante dans les pièces s'est révélé décisif, dans le contexte théâtral des années quatre-vingts. Mais plus encore, le choix d'un théâtre puisant dans la langue dialectale, très différent de celui de ses prédécesseurs, relevait du démenti manifeste de la mort annoncée de ce type de théâtre.

Nei primi anni in cui ho scelto di parlare questa lingua, e di scrivere in questa lingua che non è lingua consolatoria, ma fecale, escrementizia,

¹⁴⁴⁷ « Innanzitutto essi [i materiali umani, ambientali, umorali], com'è noto, sono tratti o ispirati dal e al cosmo, micro e macro, umano e dis-umano al contempo, della città che mi ha dato nascita e origini e in cui ancora attualmente vivo : Napoli. E, dal momento che teatralmente io non faccio una gran differenza tra azione e pensiero, corpo e mente, gesto e parola, sono prima di tutto materiali linguistici, voglio dire : esprimono e sono espressi da quel megacontenitore, spirituale e materiale, storico ed attuale, di tradizione e di più spinta ricerca laboratoriale, che è per me la Lingua e, nella fattispecie, la grande Lingua Scenica Napoletana. In questo senso, tutto ciò che appare nel mio teatro, dal corpo degli attori ai loro sentimenti, dall'oggetto d'appoggio alle storie narrate, dai costumi ai movimenti, alle atmosfere, agli indici prossemici, sono eminentemente sue figure, metafore, metonimie, allusioni, doppi, permanentemente sospesi tra realtà e ir-realtà, natura ed artificio, riflesso mimetico dell'esterno e pura invenzione fantastica ». Enzo Moscato, « I materiali umani, ambientali, umorali », texte publié sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible à l'adresse http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/drammascena/moscato_matrix (consulté le 10/10/2013).

¹⁴⁴⁸ Claudio Giovanardi, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », cit., p. 104.

¹⁴⁴⁹ « Sicuramente, non mi potevo esprimere di primo acchito in italiano, perché l'italiano è stata una lingua acquisita, anche se lo parliamo sempre un po' a modo nostro e negli ultimi anni c'è l'italiese che viene dalla televisione ». Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 121.

apocalittica, tremenda (e non parlo solo per me, ma anche per Annibale, per Santanelli), e ha anticipato visionariamente certe fratture che si sono verificate nell'Italia di oggi, io mi vergognavo. Sarebbe stato molto più semplice e comodo parlare la lingua italiana, una lingua che non facesse riferimento immediatamente a certe sporcizie, a certe brutture¹⁴⁵⁰.

La langue dialectale contient une charge de controverse qu'il importe de potentialiser afin qu'elle ne se réduise pas à une petite musique plaisante, une simple sonorité napolitaine inoffensive voire qu'elle devienne un dialecte « mass-mediale »¹⁴⁵¹. L'intervention de Moscato lors de la Journée d'études « Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo » est axée précisément en ce sens et rappelle l'hostilité historique à l'égard de ces langues non nationales. L'usage de la langue dialectale est un choix poétique et Moscato souligne le danger de

ridurmi all'afasia, o di mettermi a parlare, all'improvviso, finalmente, un'altra lingua, una « come si deve », questa volta, fredda ed europea, magari ; al passo con i tempi, una « lingua di bidet », per intenderci, a-fecale, omologata e omologante e in perfetto « par condicio ». Coticché, parlare, di botto, oggi, di lingue e di linguaggi, e non più di vernacoli oltraggiosi criminali e de-sociali « argots », l'ho già detto, mi riempie di stupore¹⁴⁵².

Il y a donc un engagement particulier à utiliser ces langues, une forme de résistance à une certaine homologation, qui peut être celle de la culture mass-médiatique (comme Ruccello qui utilise pour mieux tourner en dérision les modules linguistiques du langage de la télévision ou de la radio) ou qui peut être celle du théâtre « indolore », de pur divertissement :

Quindi, almeno per alcuni di noi, praticando queste lingue si è, in qualche modo, già fuori, politicamente già fuori, dall'anodina performance, dalla mera logica d'intrattenimento spettacolare, o anche, se volete, dalla sedicente, asettica neutralità dello studioso, dall'operatore scientifico, come pure dalla divistica schizzinosità, non implicazione sociale, dell'artista. Queste lingue, e le pratiche sceniche che sostengono e propongono, sono attestate sul versante politico del non-conformismo, del non-consenso, del non-allineamento, non foss'altro, lo ripeto, per la deliberata scelta di uno strumento linguistico-estetico minoritario, socialmente e etnicamente ritenuto non-egemone, escluso, depotenziato, relegato in « apartheid » in cui, il riconoscimento (recalcitrante) di un innato senso creativo all'espressività meridionale, va di pari passo con la negazione costante della sua integrazione

¹⁴⁵⁰ Ibid., p. 121.

¹⁴⁵¹ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

¹⁴⁵² Enzo Moscato, « Lingue del Teatro, Teatro delle Lingue », cit., p. 91.

produttiva all'interno di un contesto socio-economico nazionale ed europeo, comunque globale¹⁴⁵³.

Dans cette déclaration on perçoit l'idée qui anime la conviction que le théâtre qui utilise la matrice dialectale n'est pas confiné aux limites du territoire de la région et crée un lien fort avec l'« espressività meridionale ». La langue théâtrale de Moscato, qui ne comporte « qu'un minimum de constante et d'homogénéité structurales¹⁴⁵⁴ », n'est autre qu'une langue mineure, exprimant un caractère mineur propre à tant de territoires du bassin, « Una lingua di provenienza napoletana in particolare, mediterranea in generale »¹⁴⁵⁵. Les lignes de fuite linguistiques traversent donc aussi la langue et l'inscrivent dans un devenir autre, un devenir-sud qui déborde les limites de la cité parthénopéenne.

[...] nel mio modo d'intendere la scena, tale lingua si stravolge consapevolmente nel plurale, nelle Lingue, nella propria coralità sconfinante-debordante d'infinite assonanze-evocazioni-amplificazioni glottico-desinenziche, che le fanno uscire di colpo dall'isolamento o campanilismo antropo-territoriale, andando a stabilire parentele, consanguineità con altri nuclei-costellazioni significati del comunicar mediterraneo in scena, Africa compresa¹⁴⁵⁶.

3.3. Plurilinguisme dans le théâtre de Moscato : vers un langage multiple

Il faut à présent examiner la mise en scène de cette langue dans les pièces et s'intéresser en particulier aux alternances entre les différents idiomes employés par l'artiste. Les pièces de *L'angelico bestiario*, encore toutes construites selon un schéma structurel dramatique classique (à part le monologue *Partitura*) sont des textes où l'exaspération de la différence entre italien et dialecte théâtral apparaît beaucoup et est revendiquée en tant que telle, dans un discours métalinguistique.

3.3.1. L'italien non maîtrisé comme source de comique

L'une des premières valeurs repérables de la confrontation entre différents idiomes est la valeur comique que prend l'absence de maîtrise de l'italien par les personnages entièrement dialectophones. Claudio Giovanardi parle de la « capacità di muovere al riso lo spettatore » de

¹⁴⁵³ Ibid., p. 92.

¹⁴⁵⁴ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 100.

¹⁴⁵⁵ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 121.

¹⁴⁵⁶ Enzo Moscato, « La Lingua Teatrale » [en ligne], cit.

ce phénomène des « malapropismi », déjà présent dans les comédies du Cinquecento et, en ce qui concerne le théâtre napolitain, chez Totò, Peppino De Filippo et Eduardo¹⁴⁵⁷. Dans *Pièce noire*, le personnage de la domestique, Sisina (diminutif de Teresa), dialectophone, rencontre en ce sens bien des problèmes. Son parler est caractérisé par :

- la déformation du lexique italien : « **acerbosa** » pour « acerba » ; « **in esclusione** » pour « in esclusiva » (corrigé à tort par La Signora en « in esclusività »), « **restiva** » pour « restia », « fattori **vincolabili** » pour « fattori vincolanti », une « **traumaturga** » pour « taumaturga ».

Son incompetence linguistique finit par faire enrager La Signora :

SISINA (*sicura*) E ve lo bevete signò. Mò è peccato gettarlo ! Io per voi l'ho preparato ! Quello, l'alloro, il lauro, lo sapete, è pur'isso « **carmelitano** » come quell'altro... il melograno !

LA SIGNORA **Carminativo**, imbecille, carminativo ! [...] ¹⁴⁵⁸ ;

- l'incorrection dans la concordance des temps : « se l'invidia “**sarebbe**” una rognà, tutti quanti s'a stessero a grattà » avec *code-switching* ici ;
- l'italianisation du napolitain : « Si chella se sceta... si chella entra qua **all'intrasatto**, chi la mantiene ? » pour « 'a 'ntrasatta » (« all'improvviso ») ;
- la création de néologismes : « Quella è l'occhio che indovina, che scruta, che indaga... e poi... (*allarga le braccia*) **oracola** ! » ¹⁴⁵⁹ ;
- à la manière de Totò, elle utilise des expressions non appropriées au contexte : « (*Apocalittica*) Signò, sentite a me, pigliate provvedimenti peccché cu' chella il pericolo, per il Cigno, **esiste e sussiste** » ¹⁴⁶⁰.

Une véritable scène comique se met en place lorsque la domestique est confrontée à un nom français. Sisina a pris une communication pour La Signora lui faisant part d'un contretemps pour la soirée dans un de ses *locali*.

SISINA Sissignore, « 'O Niagara ». Dicendomi, pregandomi di dirvi... che proprio ieri la famosa cantante **D'Albania Nanuccia**... sì, me pare che ha detto proprio così... **D'Albania Peluccia** ; anzi, me l'ha strillato più di una volta per telefono : « Voi mi avete capito ? **D'Albania Nanuccia**... la cantante **D'Albania Peluccia**, dite alla Signora »...

¹⁴⁵⁷ « Tuttavia, a differenza del movente squisitamente comico di Peppino e Totò, nelle opere eduardiane i malapropismi costituiscono una tappa inevitabile della marcia di avvicinamento dal dialetto all'italiano da parte di parlanti semicolti o comunque in un rapporto non naturale con la lingua nazionale ». Claudio Giovanardi, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », cit., p. 109.

¹⁴⁵⁸ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 100.

¹⁴⁵⁹ Ibid., p. 121.

¹⁴⁶⁰ Ibid., p. 77.

LA SIGNORA Abbiamo capito. « **Pelouche D'Albanie** ». Continua.
 SISINA (*sgranando gli occhi*) Eh, sì : proprio accusi. « **Parrucca d'Albania** ».
 E che, insomma, chesta « **Perrucca D'Albania** », neh, ch'eva succieso ? Che
 in un incidente di macchina, grave, s'era spezzata 'na coscia. Me pare. Che
 giaceva oramai ingessata in un Ospedale... 'nu spitale nun saccio addò..., e
 che insomma ieri sera, per via di questo **fortunio** non poteva... ma proprio non
 poteva... esibirsi nel vostro locale. Questo è tutto. **Stoppa !**¹⁴⁶¹

La complexité de l'énonciation est encore accentuée par le discours indirect libre, qui induit des modules que Sisina essaie de répéter mais qui, ne provenant pas d'elle, et lui restant en partie obscurs, ne font qu'accentuer la confusion de la domestique, qui termine exténuée (dans la version enregistrée, l'actrice, Cristina Donadio, est d'ailleurs à bout de souffle) son compte-rendu comme s'il s'agissait d'un télégramme, c'est-à-dire d'un message dépersonnalisé, par l'emploi italianisé (par le *a* épenthétique) du *stop* anglais.

Dans *Ragazze sole con qualche esperienza*, les deux travestis font également un certain nombre d'erreurs : « stadio anagrafico » pour *stato anagrafico* ; « rotocalcolo » pour *rotocalco* ; « handicappamento » pour *handicap*¹⁴⁶².

L'incompétence linguistique d'autres personnages se vérifie également dans l'incapacité à utiliser un langage adapté à une situation solennelle, qui requiert donc un italien soutenu. C'est le cas du « billet miraculeux » de la Madonne qui arrive chez les trois sœurs de *Festa al celeste e nubile santuario* (1984). Des messages de la Madonne parviennent ainsi mystérieusement jusqu'à elles :

« Nel secondo mistero gaudioso, ascoltate, **stateme a sentì : comme**, Elisabetta, pure se cieca, vedrà. Il suo cuore si **appiccherà** di carità ! Aprirà il suo basso, **apparicchiarrà** la sua tavola per tutti i poveri ed i diseredati. **In primmese** : Toritore, povero **guaglione** sfortunato, **mentegatto** e **sfasulato**. **Datele a magnà tutte e juorne e tutte sere, m'arraccumanno ! E cocche** notte datele pure **nu pizzo e lietto, facitele durmì cu vuje ! Cantate !** »¹⁴⁶³.

Cependant, ces personnages simples, dialectophones et malhabiles dans leur usage de la langue nationale, ne sont pas uniquement comiques. De fait, c'est le personnage de Sisina qui est garant de la teneur dialectale la plus stricte dans la pièce et de ce fait, le vocabulaire qu'elle utilise, voire les expressions populaires, recèlent des sens qui ne peuvent pas se dire autrement. Sur la nécessité de soigner Desiderio par les grands moyens, elle affirme :

¹⁴⁶¹ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 75. L'échange est très similaire dans la captation.

¹⁴⁶² Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, in *L'angelico bestiario*, p. 147-149.

¹⁴⁶³ Enzo Moscato, *Festa al celeste e nubile santuario*, in *L'angelico bestiario*, cit., p. 52-53.

SISINA Sì signò : ccà ce vo' qualcheduno ca 'o *stupetà* !

La Signora, durante questa serrata trasmissione di battute, ha guardato smarrita e addolorata i due. Ora si svolge, attonita, a Sisina. Anche gli altri la guardano, con aria interrogativa.

SHANGAI LIL Comm'he ditto ? Stu...

SISINA (*categorica*)... petèa ! Stupetà ! Come a dire : incantesimo, malia. Qualcheduno... Ce vo' qualcheduno ca, guardandolo fisso dint'all'uocchie, 'o fà durmì pe' sei, sette giorni¹⁴⁶⁴.

3.3.2. Les enjeux de la maîtrise de l'italien chez Ruccello et chez Moscato

« I nostri testi sono anomali, linguisticamente. Non sono in dialetto e non sono in lingua »¹⁴⁶⁵.

Chez Ruccello en revanche, l'alternance entre le dialecte théâtral et l'italien tend davantage à refléter la réalité des parlants, en incluant d'autres codes linguistiques plus modernes¹⁴⁶⁶. La contamination de la langue de ses personnages est davantage mimétique qu'expressive (par rapport à Moscato) et se fait essentiellement dans le cadre plus réduit des variétés d'italien. Il ne s'agit donc plus d'un comique de confusion des registres de langues, mais d'une sorte de reproduction amère de l'invasion dans la langue des parlants de certains tics de langage, façons de parler qui appartiennent à d'autres champs d'activités (notamment la publicité). Les personnages de Ruccello (à part pour *Ferdinando*, qui est une pièce qui contient sa propre critique de la nouvelle langue¹⁴⁶⁷) produisent une langue qui est déjà atteinte par l'appauvrissement linguistique moderne, une langue adoptée dans son usage majeur (langue de média, de pouvoir). La langue théâtrale des pièces de Ruccello met en œuvre un dialecte dégradé, de moins en moins poétique : la contamination n'est pas, comme chez Moscato, source de création poétique, mais indice d'une perte de repères. Jennifer (*Le cinque rose di Jennifer*) et Adriana (*Notturmo di donna con ospiti*) « rappresentano quei parlanti che scivolano verso esiti da italiano popolare per i quali il dialetto, in quanto lingua materna, è presente come costante interferenza su un italiano malamente appreso attraverso la

¹⁴⁶⁴ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 120. L'échange a été conservé dans la mise en scène de 2010.

¹⁴⁶⁵ Annibale Ruccello, « Ruccello, una drammaturgia sui corpi », cit., p. 73.

¹⁴⁶⁶ Patrizia Bianchi, « Il linguaggio della passione nel teatro di Annibale Ruccello : *Ferdinando* », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., p. 78.

¹⁴⁶⁷ La pièce met en œuvre en effet « un dialetto che nei personaggi di *Ferdinando* si manifesta come lo stato primigenio, antecedente alla lingua di plastica contaminata con l'impatto mediatico del consumismo contemporaneo ». Ibid., p. 89.

tv e gli altri *mass media* »¹⁴⁶⁸. Ida, protagoniste de *Week-end*, « professoressa di lingue »¹⁴⁶⁹ donnant des cours particuliers, est l'un des seuls personnages à savoir encore opérer une différence dans l'usage de l'italien et celui de la langue dialectale. Elle parle en effet un italien très correct et vit à Rome depuis plusieurs années, coupée de ses origines méridionales. L'intervention du dialecte théâtral a lieu à la fin de façon brusque, lorsque Ida se remémore son enfance et la légende de *la donna cu lo scarpone*.

Nel repertorio linguistico di Ida, che vive lontana e sradicata dalla sua terra d'origine, il dialetto non è altro dunque che la lingua della memoria negata, del rimosso, della follia implora, di una rabbia inespressa proveniente dall'alienazione dalle proprie radici antropologiche, dalla propria corporeità costretta a esprimersi in una perenne scissione schizofrenica perché messa al bando della società per la non conformità (e non conformabilità) alle sue regole¹⁴⁷⁰.

Pour le reste, le langage mass-médiatique a envahi le discours des personnages, comme dans *Notturmo di donna con ospiti*, où d'étranges personnages particulièrement individualistes surgissent dans le quotidien morne d'Adriana. Dans cette pièce où les visions s'enchaînent sans que l'on sache si elles sont réelles ou si elles sont le fruit de l'imagination aliénée d'Adriana, les souvenirs d'enfance resurgissent. Il y a alors une opposition assez évidente entre le dialecte théâtral serré que parle Adriana avec les ombres de ses parents (la langue est alors celle d'un autre temps) et la langue actuelle que parlent ses « invités ». Celle-ci inclut :

- des expressions modernes et parfois déformées, avec l'italianisation de l'anglais : « Ah ! **Splendida** idea ! Si gioca a poker ! **Wanderful** ! »¹⁴⁷¹ ;
- des registres familiers, grammaticalement incorrects, voire grossiers : « Eh ! Con la pistola, con il fucile, con le bombe, con i carri armati, **a te che cazzo te ne fotte** ? »¹⁴⁷² ;
- des reproductions de langages publicitaires, lorsqu'Adriana allume la télévision : « Ma certo ! Mr. Bell, il fantastico superman dei punti vendita Harrison ! Sono stata sorteggiata fra tante clienti e ho ricevuto in regalo una splendida pelliccia di visone consegnatami direttamente a casa da Mr. Bell ! Vieni anche tu ai punti vendita

¹⁴⁶⁸ Daria Di Bernardo, « Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello », cit., p. 165.

¹⁴⁶⁹ Annibale Ruccello, *Week-end*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 80.

¹⁴⁷⁰ Daria Di Bernardo, « Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello », cit., p. 167-168.

¹⁴⁷¹ Annibale Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti*, in *Teatro*, cit., p. 63.

¹⁴⁷² Ibid., p. 71.

Harrison ! La fortuna non ha ore e ci sono tanti ricchi premi in palio, anche per te ! »¹⁴⁷³ ;

- la reproduction, par les parlants, des modules du même type : « Lavoro per la Harrison, come tutti ormai, del resto. Sono **addetta** al **controllo clienti**... »¹⁴⁷⁴ .

Dans *Le cinque rose di Jennifer*, la radio diffuse des bulletins d'informations dont le registre est celui d'un italien truffé de formules toutes faites, avec des termes et des structures syntaxiques tout droit sorties d'un langage journalistique à sensation : « Nelle ultime due ore sono stati **rinvenuti** altri due corpi di travestiti **trucidati** barbaramente nel solito modo. **La spirale di violenza innescata** nel quartiere pare quindi **che si stia intensificando** »¹⁴⁷⁵ . L'analyse linguistique est également parlante dans *La telefonata, ovvero Piccola tragedia minimale*¹⁴⁷⁶ (1986), un court monologue sur un coup de téléphone d'une femme, sûrement au foyer, à sa sœur. La femme, Maria, tombe d'abord sur un enfant qui décroche :

Chi è, Raffaellina ?... Ciao Raffaellina come stai ?... Come non mi riconosci... Chi sono ?... Sono Zia Maria... Ah !... Mi avevi riconosciuto !... E fai bacione per telefono a zia, vai... Brava... Senti Raffaellina ci sta mamma, sì ?... E me lo fai un favorino **che** me la chiami un momentino **che ci** devo dire una cosettina ?... Grazie !... E fai ciao ciao alla zia **per dentro al** telefono su...¹⁴⁷⁷ .

Ce discours reflète de façon caricaturale un langage abêtissant, s'adressant aux enfants, plein de suffixes hypocoristiques infantilissants et d'incorrections grammaticales. De fait, la volonté d'élever les enfants en leur parlant italien, comme le montre Ruccello, ne s'accompagne pas toujours d'une compétence maîtrisée par les parents dans ladite langue. Le personnage recommence à parler en napolitain avec l'adulte ; il s'agit cependant d'une langue dialectale où s'insèrent des références aux actualités du moment, en particulier à travers les noms de personnalités télévisuelles, dont sont visiblement inspirés les noms des enfants¹⁴⁷⁸ . Les personnages de Ruccello sont assimilés peu à peu à une façon de s'exprimer qui ne leur

¹⁴⁷³ Ibid., p. 52-53.

¹⁴⁷⁴ Ibid., p. 55.

¹⁴⁷⁵ Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, in *Teatro*, cit., p. 26.

¹⁴⁷⁶ *La telefonata* est le dernier épisode d'un monologue en quatre parties, dont le titre est *Mamma. Piccole tragedie minimali*. Annibale Ruccello, *Mamma. Piccole tragedie minimali*, in *Teatro*, cit., p. 116-135.

¹⁴⁷⁷ Annibale Ruccello, *La telefonata, ovvero Piccola tragedia minimale*, cit.

¹⁴⁷⁸ Ibid., p. 133.

ressemble pas, mais qui copie des modes de communication exportés par la modernité, symptôme d'une dégradation non pas seulement linguistique, mais aussi anthropologique¹⁴⁷⁹.

Chez Moscato, l'usage de l'italien obéit avant tout à une logique de déguisement, de masque. Par rapport à la langue dialectale, langue maternelle de presque tous les personnages de ses œuvres, l'italien jouit d'une autorité telle qu'il semble pouvoir agir sur la position sociale de l'individu en le tirant vers le haut, hors de son milieu socio-culturel dialectal. Cette valeur de la langue nationale n'est certes pas nouvelle dans le théâtre napolitain et reste toujours source de comique, car les personnages veulent paraître ce qu'ils ne sont pas, avec plus ou moins de succès.

Ce jeu des déguisements linguistiques est particulièrement bien développé dans *Ragazze sole* (1985), où le personnage de l'ex-détenu Scialò (l'un des deux amants épistolaires) est surnommé « l'italiano » car il parle une langue qui sonne, pour qui ne maîtrise pas le registre soutenu, élégante et aristocratique, mais qui est en réalité tout à fait surannée et théâtrale : « Fatevi da parte, scansatevi ! »¹⁴⁸⁰ ; « Il vostro impero è finito, miserabili ! »¹⁴⁸¹. Elle fait d'autant plus effet qu'elle est en rupture totale avec ses activités illicites. Les deux travestis, qui reçoivent leur amant pour la première fois, sont d'abord fortement impressionnés par ce changement de registre : « Mi raccomando : un fa a' volgare, eh ? [...], è geometra e parla italiano ! » dit Bolero à Grand Hotel¹⁴⁸². Les deux personnages ressentent donc le besoin de se mettre à la hauteur de leur interlocuteur et adoptent, de façon trop ampoulée pour être naturelle, un italien châtié et précieux. Le comique est encore accentué par le retour inopiné du dialecte théâtral dans son acception la plus vulgaire, dès que l'émotion – ici la colère – reprend le dessus, et que l'interlocuteur change.

GRAND HOTEL Gennaro ? Gennarino ? Scusateci ma eravamo in salotto con le cuffie ad ascoltare musica ! Pertanto non ci siamo minimamente accorte che ci chiamavate ! Comunque vi aspettiamo (*con un sorriso soave, a fior di labbra*). Prego, salite ! Terzo piano interno sei. (*Il sorriso gli rimane ancora, stereotipatamente per qualche attimo sulla bocca, il tempo che i due impiegano per entrare nel portone poi, mutando tono e atteggiamento, alla donna che prima ha, forse, confabulato con i due ex-detenuti*). Che d'è, 'onna Ro' ? Che guardate a ffà ? So' pariente d' 'e nusote, vabbè ? ! Eh ! Veneno d' 'o paese, seh ! Ma quanti fatte 'ite a sape' ? (*Chiudendo l'imposta, arrabbiato a Bolero*).

¹⁴⁷⁹ Nicola De Blasi, « Da Eduardo De Filippo a Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica », cit., p. 44.

¹⁴⁸⁰ Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, cit., p. 165.

¹⁴⁸¹ Ibid., p. 166.

¹⁴⁸² Ibid., p. 161.

Cocche gghiuorno e chiste, a chella vecchia 'mbechera ce faccio mettere 'a dentiera nova ! Tene sempe ll'uocchie ccà 'ncoppa ! Vede sempe 'a sposa c' 'o culo 'a fora !¹⁴⁸³

Dans cet exemple, l'émotion anéantit tous les efforts du personnage pour masquer sa vraie origine linguistique. Ceci se vérifie à plusieurs reprises pour La Signora dans *Pièce noire*, mais aussi pour un personnage encore plus froid comme Titina (*Bordello di mare con città*).

L'italien pourrait donc idéalement transformer une simple *battona* en créature de luxe. De fait, depuis qu'elle s'est élevée socialement, La Signora a fortement italianisé ses propos, mais sans toutefois réussir à adopter un italien parfait en toutes circonstances. La réflexion sur le code linguistique utilisé dépasse donc la simple dimension comique pour s'intéresser à l'idée que la langue dialectale est, selon certains personnages de Moscato, nécessairement trop compromise avec le bas pour convenir à des ambitions d'élévation. C'est ainsi que la pratique de la langue italienne fait partie de l'éducation que dispense La Signora à ses « enfants » :

LA SIGNORA [...] il patto, il nostro patto si poteva riassumere con tre vverbe. Primo, « studiare », per diventare degli artisti, delle persone civili. Secondo, « parlare solo l'italiano », in questa casa, per « essere » delle persone civili. E terzo, « esibirsi », ad educazione compiuta, solo nei locali che avrei detto io, che vi avrei consigliato io. [...] Ma invece che è succieso ? Di studiare, voi... manco p'a capa. Di parlare solo il perfetto italiano in questa casa...

HONG KONG SUZY (*seccato*) Oh, non è che voi adoperiate il vocabolario Palazzi ! La vostra serve, poi, quella Sisina...

SHANGAI LIL Noi con l'italiano vi accontentiamo, quando possiamo. Ci adeguiamo.

LA SIGNORA (*scattando*) « Io » mi adeguo ! Io mi sono adeguata da quando voi, voi avete infranto la legge e bell'e bbuono avete imbrattato questa casa con lo scugnizzume di più bassa lega davanti a chille, annanze a isso (*Stesso gesto verso la porta...*)¹⁴⁸⁴.

La surveillance du code linguistique s'inscrit comme condition nécessaire à l'élévation sociale. Il s'agit de la même problématique dans *Bordello di mare*. La prostituée Assunta opère des miracles en guérissant les maladies infectieuses par imposition des mains. Cependant, Assunta est semi-analphabète et dialectophone et ce n'est pas elle qui tient les

¹⁴⁸³ Ibid., p. 160.

¹⁴⁸⁴ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 70-71. Le geste de La Signora indique la chambre de Desiderio. Dans la captation, le texte joué est fidèle au texte publié.

rênes de la petite organisation mise en place pour exploiter le phénomène. C'est Titina qui le fait car elle possède une maîtrise parfaite de l'italien, ce qui fait d'elle l'interlocutrice privilégiée de la journaliste venue interroger les prostituées sur les faits, et qui ne comprend pas ce que lui raconte une autre pensionnaire de la maison, Cleò :

LA GIORNALISTA (*che per tutto il tempo ha preso appunti velocemente, la interrompe di botto*) « Abbremmecàte » ? « Stagnavano » ? (*Muove interrogativamente la testa come a chiedere spiegazione del significato delle due parole*).

CLEÒ (*tempestiva, comicamente didattica*) Eh, sì, bella mia, abbremmecàte, stagnavano, qua, viene a dire...

Arriva Titina con un vassoio. Con un imperioso cenno del mento ordina a Cleò di tacere, poi, con affabilità alla Giornalista.

TITINA Spiego io. Cleò vuol dire che quel male cosiddetto « moderno » che l'aveva colpita, quel disturbo innominabile che poi Assunta le avrebbe miracolosamente fatto sparire, le aveva abbremmeccato, cioè riempito, le braccia e altre parti del corpo, di tante piccole ferite sanguinolente, le quali, per l'appunto, non si stagnavano mai, cioè cicatrizzavano mai, neppure con la terapia datale dal dermatologo. Ecco...

(Depone con sussiego il vassoio sul tavolo)

LA GIORNALISTA Ho capito. Ho capito.

(Soggiungendo con curiosità l'ottimo portamento di Titina).

E... siete di Napoli anche voi ?

TITINA (*disponendo le tazzine sul tavolo, senza guardarla*)

Sì. Ma è come se non lo fossi. Perciò forse riesco a tradurre così bene...¹⁴⁸⁵.

C'est ainsi que Moscato invite à une réflexion sur l'idée de pouvoir qui investit la langue. Maîtriser l'italien revient à acquérir la possibilité de dominer. Dans *Bordello di mare*, l'italien est en effet pratiqué par les personnages influents (et par ailleurs négatifs) : le Cardinal venu constater le miracle, représentant d'une église qui se rend complice du meurtre de la petite Betti et la journaliste dans la bouche de laquelle Moscato place un langage ampoulé, bavard, plein de métaphores et de références non maîtrisées¹⁴⁸⁶. Par la langue on acquiert un statut, une autorité, une respectabilité. La langue agit comme un masque, un simple accessoire exploité pour le paraître. Mais comme le masque, cette langue semble frappée d'artificialité. Le discours ne peut être qu'hypocrite, ce qu'a bien compris Hong Kong

¹⁴⁸⁵ Ibid., p. 210.

¹⁴⁸⁶ Un exemple parmi d'autres : « ...Giacché, l'interno e l'esterno, il pubblico e il privato, di qualunque storia, di qualunque vicenda umana, qui, si confondono, si fanno da specchio l'uno con l'altro, quasi una quotidiana "banda di Moebius" (perdonateci la citazione !), rischiando, ovviamente, l'annullamento delle specificità e precipitando, sempre più inarrestabilmente, dall'ideologico nel romanzesco, e, dal romanzesco, proprio perché fuori dalla vita, nell'impossibilità dell'intervento etico e politico... ». Enzo Moscato, *Bordello di mare con città*, in *L'angelico bestiario*, cit., p. 262.

Suzy, qui refuse de rentrer dans le jeu des apparences de La Signora : « E parla napoletano ! In questi casi, con lei, è ssempe meglio a se fà capì più chiaro del possibile »¹⁴⁸⁷, ou encore Assunta, dans *Bordello di mare*, qui a saisi d'où Titina tire son autorité :

ASSUNTA Io, a malapena, saccio leggere e scrivere, Titì, però SENTO, ed è quello che mi condanna ! IO SENTO, SÌ !, e SENTO che dentro a quelle lettere con cui hai allagato sta città, dentro a quelle righe per cui hai commosso mari e monti, inferno e paradiso, tu hai messo in guardia chiunque contro la mia ignoranza, la mia semplicità, per rimettere, invece, tutto nelle tue mani, nelle tue mani istruite, sapienti, mani che non tengono bisogno 'e fà smorfie, comm'e mmeie, pe se fà capì, quando qualcheduno parla l'italiano o qualche lingua scanusciuta ! Perché tu capisci « questo e quello », Titì ! Tu tiene a lengua a doppio taglio, comm'a faccia ! Tu te sai fà capì de' diavoli e da e santi, dalla gente piena di scienza, come dai cafoni analfabeti ! Questa è a fortuna toia, il tuo talento !¹⁴⁸⁸

3.3.3. Le cas Desiderio, victime linguistique

Cette langue italienne majeure, qui semble fixer une identité (fausse, empruntée), contre le mélange des langues – qui révèle la complexité de l'entité, indéfinissable en un seul idiome – semble aussi prémunir contre la contamination. C'est précisément le drame de Desiderio, qui a conscience d'une certaine artificialité en lui. Desiderio est une chrysalide fragile qui ne connaît rien de la vie car il a toujours été élevé à l'intérieur par les soins attentifs et protecteurs de La Signora. Ses deux « frères » sont à l'opposé de lui et ont, eux, choisi délibérément la contamination, qui se traduit par une logorrhée plurilinguistique. Le choix de leur nom, qui renvoie à une mythologie moderne de maisons closes orientales, le montre bien, en opposition aux appellatifs en italien soutenu qu'avait choisis La Signora pour eux :

LA SIGNORA (*alterata*) Chist'è 'nu sturcio ca te si' mise tu ! 'A ppe tte ! Chisto nun po' essere un nome d'arte ; nun pò essere manco nu nome ! (*Schifata*). Hong Kong Suzy : che vo' significà ?
SHANGAI LIL Ma allora nun vulite capì ? Bramosia, chille ca l'avite date, è un nome che al massimo pò purtà nu travestito.

¹⁴⁸⁷ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 68.

¹⁴⁸⁸ Enzo Moscato, *Bordello di mare con città*, cit., p. 225-226. De la même façon, la prostituée Madamina perce à jour le discours du Cardinal : « MADAMINA (*Sogghigna con un mezzo risolino*) Pe me, stai parlando fàvezo, Cardinà ! Stai parlando fàvezo e stracciato ! Stai parlando pulito, staie nzucaranno, cu parole piene d'aria, parole poetiche, parole ca nun se portano chiù, o chiù grande delitto d'a vita toia, o chiù nfame, o chiù fetente ! (...) E pirciò è meglio ca tu stute st'omelia ! Meglio che rinunci ad ogni predica ! Chisto è nu misfatto senza misericordia ! Nessuna penitenza, nisciunu pparlà stracciato d'Avvocato... t'o ppò mai cummiglià, o te pò alleggerì a cuscienza ! Assassino ! Assassino ! Assassino ! ». Ibid., p. 246.

LA SIGNORA (*aggressiva*) E 'o tuojo ? Shangai Lili, comme diavolo si dice, Shangai Lili, chi 'o porta allora ? Si Bramosia è nu nomm' 'e nu travestito, 'o tuojo chi 'o porta ? 'A signurina d' 'a scola 'e rimpetto o Santa Maria Goretti ? SHANGAI LIL È un nome androgino. Senz'altro meglio di Cupidigia, chille ca m'avite dato vuje. È... fumoso, indeterminato. Doppio¹⁴⁸⁹.

Cette « dualité » dont parle Shangai Lil, et que lui donne ce nom oriental, renvoie évidemment à une indétermination ontologique. Le travesti se sent irréductible à une étiquette, le nom, dont l'italianité et la connotation littéraire semble être pour lui synonyme d'univocité insupportable. Desiderio, lui, a conservé le nom choisi pour lui par La Signora. Il parle un italien livresque, très épuré et cultivé, et à mesure qu'approche sa présentation au monde, il ressent un vide qu'exaspère l'exemple des deux autres. De fait, l'univers dans lequel est élevé Desiderio est aseptisé, consacré aux soins du corps et de l'âme, à la chasteté purificatrice. « Sono invidioso della loro leggerezza, delle loro episodiche, disattente letture, dei loro trucchi pesanti, della loro naturale gaiezza, della loro facciatosta, della loro ipocrisia... e soprattutto sono invidioso, molto invidioso della forza con cui affrontano la vita, quello che c'è là, là fuori... »¹⁴⁹⁰. Face à la richesse expressive des deux autres, Desiderio ne sait opposer qu'une façon très surveillée de s'exprimer et vit dans un cocon linguistique dans lequel il ne se retrouve pas : et c'est précisément cette (in)compétence linguistique qui le trouble.

DESIDERIO : « Non sei ». Ecco il punto : è curioso : quando parlate di me, in relazione agli altri, voi dite sempre « tu non sei ». Quando invece mi associate all' Angelo, siete sempre molto sicura sul mio « essere ».

LA SIGNORA Sono parole, figlio mio, sono solo parole. Non starci a riflettere troppo sopra.

DESIDERIO Ma le parole, le parole... le parole sono l'unico riferimento che io ho. La mia vita, fino a questo momento, è stata fatta solo di parole : libri, lezioni, precetti, spartiti, strofe... Tutte parole da mandare a memoria, con poca o con nessuna esperienza concreta.

[...]

DESIDERIO [...] devo ancora scoprire se il mio essere coincide con la vostra parola o no¹⁴⁹¹.

Dans la mise en scène de 2010, cette frustration se traduit par un mutisme complet du personnage qui ne prend pas la parole avant le deuxième temps, enfermé qu'il est dans sa

¹⁴⁸⁹ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 72-73. Dans la captation, l'échange est très similaire.

¹⁴⁹⁰ Ibid., p. 87. Ces considérations de Desiderio appartiennent à la première partie de la pièce et ne figurent donc pas dans la mise en scène de 2010.

¹⁴⁹¹ Ibid., p. 98-99.

cuirasse de carton. La défloration qui advient entre le premier et le second temps, tandis que l'on comprend que son *debutto* a été suivi d'une immersion aussi complète que brutale dans la souillure de la réalité, se traduit ainsi par un délire du corps autant que par un délire linguistique : visiblement en état de choc, au début de la deuxième partie Desiderio récite des vers de Sylvia Plath, Cocteau, García Lorca et Baudelaire en langue originale, puis devient soudainement capable de s'exprimer en langue dialectale. Claudio Giovanardi écrit que « [...] si tratta di un *collage* di citazioni, il cui fine è quello di allontanare la comunicazione da un contesto realistico e di rendere, attraverso l'oltranza linguistica, il grado di parossismo cui è condotta la vita di questo giovane paraninfo »¹⁴⁹². Mais il ne s'agit pas de communication ici, mais d'un écoulement verbal libérateur en opposition à la rétention, jusqu'alors subie, et qui caractérise aussi dans un certain sens le personnage de La Signora. Desiderio semble expulser par la voix un trop plein d'émotions qui l'amènent sur un plan lyrique multiréférentiel. Il exulte sans se préoccuper tant du signifié que de la musicalité de la parole qu'il goûte enfin entre ses lèvres : c'est un événement qui surgit, et qui produit le sens, manifesté par l'évolution de la « *nenia disarticolata, fatta di puri suoni* »¹⁴⁹³ en articulation des vers lyriques.

Il n'est par ailleurs pas anodin que l'« initiation » à cette libération du corps et de l'esprit ait été faite par des personnages parlant une langue complexe. De fait, dans le deuxième temps, la Monaca, *janara* appelée par Sisina pour désenvoûter le jeune garçon, s'exprime dans une pluralité de langues. Cette compétence linguistique n'est pas sans provoquer le comique au début :

LA MONACA (*a Sisina*) Et ubi puella capta malo ?
 SISINA (*confusa, allarga le braccia*).
 LA MONACA (*più sbrigativa*) Addò sta 'a figliola ?¹⁴⁹⁴

Elle s'exprime ensuite dans une langue mystérieuse lorsqu'elle est face à Desiderio et que celui-ci comprend d'ailleurs parfaitement dans sa transe.

LA MONACA [...] Risponneme a me, bella figliola : rispunneme e considera !
 Sciarakkadin ?
 DESIDERIO (*annuisce, poi a stento*) Sì... sì, devo cacciarlo.

¹⁴⁹² Claudio Giovanardi, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », cit., p. 102.

¹⁴⁹³ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 113. Cette partie disparaît dans la version de 2010. Pendant que La Signora parle avec Shangai Lil et Hong Kong Suzy, on entend des hurlements hors de la scène. Lorsque Desiderio fait son entrée, il reproduit, comme nous le verrons après, le discours de La Signora. La langue dialectale ne fait irruption dans sa bouche qu'au moment de l'exorcisme pratiqué par la Monaca.

¹⁴⁹⁴ Ibid., p. 125.

LA MONACA Nabik tò sciòm ?
 DESIDERIO Sì ! Tra l'intestino e tutti gli sfinteri !
 LA MONACA Flàm ka ti kò ?
 DESIDERIO (*soffrendo*) Molto. Sangue e acqua verde... qua. (*Si tocca vagamente il ventre*)¹⁴⁹⁵.

Que la Monaca soit un personnage de charlatan ou non, elle est quand même toutefois la seule en mesure d'entrer en communication avec Desiderio à ce moment-là, par le biais d'une langue totalement exubérante.

De même, peu avant la préparation de Desiderio à la soirée, ses « frères » reviennent à la maison accompagnés de deux « acchiappanze », deux marins dont les mœurs ne sont pas du goût de la servante, qui tente alors de protéger Desiderio, car celui-ci a été aperçu par l'un d'eux, Lo Smilzo. Mis en appétit par « l'Angelo », Lo Smilzo s'adresse à lui dans un mélange improbable d'espagnol et de vénitien.

LO SMILZO (*a Ciro, alludendo a Desiderio*) Oh Johnny, però xè bello ! Xè proprio una mona, me par ! Mi me vodria cavà una voggia ! (*a Sisina*) Uh, camarera-caramba, xè veramente una dona, o è solo un recion com'a leu ?
 SISINA (*sprezzante*) 'O furastiero 'e Casoria ! Ma parla comme t'ha fatto mammeta !
 [...] E parlate italiano ! Parlate italiano ! Parlate pulito, almeno annanze a isso ! (*Facendosi il segno della Croce*). Giesù, ma che sgualdrine !
 HONG KONG SUZY In italiano ? Ma certo. Tu, però, faresti bene ad esprimerti in aramaico, perché non vogliamo rivali in grammatica e sintassi. Sei troppo brava !
 LO SMILZO (*facendo schioccare le dita*) Ehilà, camarera-caramba ! De las dos l'una : o te levi da los cogliones o te accopamos sine pierdere tiempo ! (*A Shangai Lil*). Come xè chiama la muchachita là ? (*Indica Desiderio*)¹⁴⁹⁶.

La scène finit dans une rixe où les corps se rapprochent et se touchent et où Desiderio ne sait plus s'il doit se défendre ou se laisser faire : il vient de découvrir quelque chose de nouveau et il en ressort bouleversé.

3.3.4. Le plurilinguisme comme seule expression possible de la complexité de l'être

Seule la pratique d'une langue plurielle, pleine d'incursions étrangères, peut donc exprimer l'être, nécessairement complexe et multiple. Il faut oser un langage contaminé, qui puisse recouvrir toutes les réalités, matérielles comme psychiques. Cette pratique du langage

¹⁴⁹⁵ Ibid., p. 126.

¹⁴⁹⁶ Ibid., p. 103-104.

est précisément celle des *trans-*, ces figures déjà en elles-mêmes multiples et insaisissables. Leur langage n'est pas rigidifié, mais devient un plurilinguisme vivifiant, hors-normes, totalement antimimétique, qui leur confère une légèreté linguistique que n'ont pas les personnages de pouvoir s'exprimant en italien. « Oh, dite pure la parola. Non ci fa impressione. Ormai in questa casa, tra noi, è venuta meno qualunque inibizione linguistica ! » lance Hong Kong Suzy à La Signora, qui ne veut pas prononcer le terme de prostituée et le tient pour tabou¹⁴⁹⁷. Ce sont des personnages qui jouissent de leur langage, qu'il soit italien, dialectal ou étranger.

Il faut donc affiner l'affirmation de Claudio Giovanardi, déjà citée, qui concluait son étude de la sorte :

Ciò che pare certo è che nella fase attuale i drammaturghi più avvertiti sembrano affascinati più dalla « reinvenzione » di un'oralità spettacolare », che non dalla semplice « simulazione » del parlato reale. Non appena trovato, finalmente, quel registro medio espressivo invocato sin dalle origini, non appena raggiunto un compromesso tra le esigenze della pagina e quelle della recitazione, il teatro italiano pare già in marcia verso nuovi equilibri, con la certezza che, per quanto si inseguano ormai da secoli, il parlato spontaneo e il testo teatrale resteranno realtà distinte e incommensurabili¹⁴⁹⁸.

Dans le cas de Moscato, le « registro medio » est exactement ce qu'il convient de ne pas rechercher, bien au contraire ; et plus que parler de « nuovi equilibri », il faudrait davantage parler de « nuovi squilibri », c'est-à-dire de mouvements oscillatoires sans lesquels l'exploration linguistique se figerait. L'oralité n'est pas tant « réinventée » que créée *ex-nihilo* ou plutôt *ex-omnibus*, tendant vers une expressivité qui ne va faire que s'accroître au fur et à mesure des œuvres suivantes. La palette des tons linguistiques s'étend du registre italien soutenu en passant par une langue à forte densité dialectale, et surtout par l'incursion régulière de termes en langue étrangère. Les personnages de Shangail Lil et Hong-Kong Suzy sont porteurs d'une réflexion à la fois métalinguistique et métathéâtrale (La Signora les traite de « commedianti »¹⁴⁹⁹). Difficiles à cerner, ils s'expriment volontairement de façon théâtrale et jouent à incarner des rôles (la garce, la grande dame, la prostituée, l'innocente). Le dialecte étant clairement leur langue naturelle, ils ne s'expriment en italien qu'avec La Signora, ou

¹⁴⁹⁷ Ibid., p. 70.

¹⁴⁹⁸ Claudio Giovanardi, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », cit., p. 124.

¹⁴⁹⁹ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 78.

alors pour se moquer, avec une dose d'ironie que viennent agrémenter des références culturelles d'un certain niveau¹⁵⁰⁰.

SHANGAI LIL [...] Inoltre sa truccarsi meglio di Eva Jonesco, abbinare i colori meglio di Marisa Barenson ; non si lascia mai sfuggire una ciglia finta, chessò, una semplice lente a contatto.

HONG KONG SUZY E com'è intelligente ! Sa di filosofia, di religione, conosce persino il « Libro Tibetano dei Morti ». (*Va a gettarsi, con gesto teatrale, ai piedi della signora, che lo guarda imperturbabile, e prorompe in rumorosi singhiozzi*). Oh Signora, signora pietà ! Lasciateci vivere all'ombra di tale luce ! Lasciateci respirare il suo profumo, il suo casto alito di eunuco ; lasciateci annusare solo una volta, una volta ogni tanto, la polvere, il nugolo di stelle che il suo sandalo solleva quando cammina¹⁵⁰¹.

C'est l'exceptionnalité de Desiderio, le préféré, que les deux « sœurs » tournent ici en dérision par l'emploi d'un italien précieux, pourvu d'une anaphore déjà relevée par Giovanardi¹⁵⁰² (« Lasciateci ») ; quant aux noms évoqués, ils font référence à deux actrices à la réputation sulfureuse (c'est d'ailleurs de Marisa *Baranson* dont il s'agit). Par la parodie, ils déjouent ainsi l'emploi utilitaire de l'italien par les personnages en mal de puissance comme La Signora. Tout comme leur identité fluctue entre le masculin et le féminin, le langage des travestis de Moscato est une multitude d'idiomes qui sont utilisés selon une poétique baroque de la parole. Le jeu métathéâtral vise ici à exploiter le caractère déjà théâtral de la condition de travesti¹⁵⁰³ pour jouer sur la corde spectaculaire de la linguistique déchaînée.

BOLERO [...] E mmiettece na bistecca, no ?! Na bistecca crura ! Chella sgonfia, te fa bbene !

GRAND HOTEL (*lamentoso*) E addò a piglio ? Nun è rimasto niente dint'o frizer !

BOLERO (*sempre sfogliando distratto*) Davvero ?

GRAND HOTEL Eh ! Come cibo stiamo proprio « **ai piedi di Pilato** », oggi !

BOLERO (*mostrando meraviglia*) Dunque... ancora un altro poco... e avremmo rischiato di perire... pure noi... d'**inedia** ?

¹⁵⁰⁰ Les deux travestis évoquent ainsi des figures telles que Lady Macbeth, « la casta guerriera d'Orléans », Tarpeia, Clélie, Lucrece Borgia. Ibid., p. 103-105.

¹⁵⁰¹ Ibid., p. 72.

¹⁵⁰² Claudio Giovanardi, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », cit., p. 105.

¹⁵⁰³ « Recitate, creature mie, e recitate pure male » dit La Signora aux deux travestis dans *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 72 ; « Ah ! Si te putisse guardà dint'o specchio quando fai l'eroina ! Quando faie a melodrammatica ! Te sbattisse ciente vote 'e mane tu stessa ! (*Alzando il tono*) Ma chi è Titina De Filippo vicino a te ? Chi è Paola Borboni, Isa Miranda, Tina Pica ? Chi so' ? Addò se mettono ? Tu t'e magne a tutte quante c'a capa annanzo ! [...] ». Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, cit., p. 158.

GRAND HOTEL (*sfrancesando, leggero*) **Oui oui, encor** [sic] **un petit peu !**
Salvo restando, si capisce, o buccacciello d'a pappa reale ! [...] ¹⁵⁰⁴

Dans ce court extrait, on observe la capacité à passer d'un registre à l'autre, voire d'une langue à l'autre sans aucune difficulté, dans un *code-switching* devenu presque un jeu. Le dialecte théâtral, associé à la vie quotidienne (le bifteck, la gelée royale) se mêle aux références cultivées (« inedia », terme dantesque ; « ai piedi di Pilato », référence biblique), que côtoie le français ainsi que le vocabulaire ultra-moderne (« frizer » ; un peu plus bas on trouvait également « shopping »). Cette multiplicité expressive montre une volonté expressionniste de l'auteur, déterminé à faire parler ses personnages suivant une sonorité, une musicalité travaillée et qui n'a rien de réaliste.

Cependant, plus que l'alternance entre italien et dialecte théâtral, il faut remarquer chez Moscato la compromission de la langue dialectale avec les langues étrangères. De fait, les insertions de termes étrangers sont bien présentes depuis les premières pièces comme *Scannasurice* ou *Festa al celeste e nubile santuario* alors que l'italien apparaît peu dans ces mêmes pièces, où la langue dominante reste un dialecte théâtral serré et ardu. Certes, cette présence de termes étrangers traduit parfois de façon réaliste l'arrivée de produits et concepts étrangers dans le système économique napolitain le plus reculé. Mais la valeur la plus intéressante de ce mélange linguistique est la valeur expressionniste. Les personnages de Moscato expriment leur être pluriel dans une langue plurielle, qui n'a aucune règle, aucune grammaire et qui a donc le pouvoir d'exprimer hors de toute norme des réalités ontologiques indicibles dans un code univoque.

La langue étrangère fonctionne d'abord comme ligne de fuite vers un monde différent, qui permet de s'affranchir de la contingence socio-culturelle. Au contraire de l'emploi de l'italien, cette adoption de langage n'est pas une prise de pouvoir, mais un jeu vers une identité facétieuse, artificielle et donc grandiose. La fuite du déterminisme de la naissance, la migration vers un être-autre caractérise l'être *trans-*. Ainsi dans *Ragazze sole con qualche esperienza*, les deux travestis Bolero et Grand Hotel viennent d'accueillir chez eux leurs deux invités, après une entrée assez brutale de ces deux derniers, qui cherchent en réalité avant tout à se protéger de la Camorra.

BOLERO (*aria da sfida*) Ah, bene, siete voi ! Alla buon'ora ! Tanto piacere !
E noi siamo Grand Hotel e Bolero-Film, per servirvi ! Ma non vi pare che vi

¹⁵⁰⁴ Ibid., p. 201.

state comportando nu poco da sapunare cu tutti chisti mobbili spustate 'a ccà 'e a llà ? Cu tutto stu casino, stu burdello c'avite mise ammezzo, eh ?

CICALA (*imperturbabile*) Vuie nun site 'e Napule, è overo ? Nun site proprio 'e Napule ?

BOLERO (*come sopra*) No, vengo dall'estero ! E allora ?

CICALA (*gettandosi ad indovinare*) Site 'e Pozzuoli ?

BOLERO (*come sopra*) Nossignore.

CICALA Di Marano ? Di Varcaturò ? (*Bolero fa una secca risposta con lo schiocco della lingua. Deciso*) Torre Annunziata ! Seh, seh, Turre Annunziata, allora ! Fanno tutte quante accusi cu 'a vocca 'a Torre ! Comme si tenesseno quacchecosa sotto 'e diente !

BOLERO (*aria da gran dama, scandendo*) Pas ! Je viens de Chateau-la Mer ! Chateau-la-Mer, monsieur [sic] ! Vous avez entendu ?

CICALA No ! Ma mò haggio capito : siete di Tevarna nova.

BOLERO (*incavolandosi*) Sentite ma po' che ve ne 'mporta a vuie da quale paese venimmo ? [...] ¹⁵⁰⁵

La scène, d'une tonalité comique certaine, montre comme le personnage de Bolero cherche à tout prix à transformer sa provenance, qu'il vient de trahir dans la première réplique. L'usage du français ici vise à se projeter hors de la sphère napolitaine, dans une sorte de noblesse que connotent des termes tels que « château ».

Moscato exploite également la charge « exotique » des langues. C'est le cas du français, justement, qui évoque tout de suite par ses sonorités (le sens exact est parfois secondaire) le monde de l'élégance parisienne, de la mode, surtout auprès des travestis. Dans *Pièce noire*, la couturière Grete Garbo, qui aurait travaillé dans l'atelier de Coco Chanel et qui est chargée de confectionner l'habit de Desiderio pour son *debutto*, en use et abuse. Elle a d'ailleurs choisi elle-même son nom et insiste pour qu'on le prononce à la suédoise.

GRETE GARBO (*posa il fagotto su una sedia e si sfilta lentamente guanti e cappello, con aria di sussiego*) Senti, piccina, ti pregherei, quando parli di me o con me, di pronunciare innanzitutto bene il mio nome d'arte : Grete Garbo, devi dire, Grete ! Non Greta.

[...]

SISINA Ma perché, vuje nun site 'e ccà ?

GRETE GARBO (*cominciando a innervosirsi*) Se tu fossi francese – lasciami finire ! – se tu fossi francese o svedese, qual è appunto l'origine del mio nome, ci terresti a farlo pronunciare come si deve. Allora siamo intesi ? GRETE, devi dire : GRETE ¹⁵⁰⁶.

¹⁵⁰⁵ Ibid., p. 164.

¹⁵⁰⁶ Enzo Moscato, *Pièce noire* (Canaria), cit., p. 89-90.

Dans sa façon de s'exprimer, le personnage met en évidence la multiplicité du personnage qu'il s'est inventé dans un *code-mixing* arrogant. « Uhé, piccerè, nun fa 'a scustumata pecché nun saie addò possono arrivà 'sti cervella meje si me sposto ! Io, nel mio atelier, ho messo in fuga le meglio “mannequins” proprio perché scustumate ! [...] Comment ? Avec les ciseaux ! [...] Les ciseaux, les ciseaux ! 'E fforbice ! »¹⁵⁰⁷.

Moscato sait faire comme personne exploser les sens à travers la déflagration des langues, où se mêlent les expressions idiomatiques ou inventées, les néologismes, les intrusions de termes étrangers, les références culturelles, le moderne avec l'ancien :

GRAND HOTEL (*gelido*) Niente ! perché nun te credo ! Perché conosco quanto è « sciòveta » a lingua toia ! Quanto ci provi gusto a « ciaccià », a spettegolare, a fa a « tippitittèppeta » cu e cumpagne toje, cu e cumpagne e marciappiede, quando « a sarda è secca », quando nun se fa niente, quando i clienti se fermano cu automobili sulo pe parlà, pe se fumà 'na sigaretta, ma nun fotteno e nun vonno fottere, pecché nun teneno sorde a ittà ! Soprattutto cu chi fa il « circolo equestre gratis », comm'a te e chell'ati mazz'all'erta 'e Capriccio 'e Stella Marucchina !

BOLERO (*acidissima*) Guarda nu poco chi parla ! Io faccio 'o circolo equestre, e tu ? Che faie, tu ? Piererotta ? O carnevale 'e Viareggio fai tu ?! Nun me parite maie che facite a prostitudine, tu j e cumpagne toje 'e Piazza Municipio ! Chella piazza l'avite 'nguaiata, ntussecata ! Ascite e trasite adint'e macchine, sì, ma non pe ffaticà bensì solo per fare bordello, casino a tutta forza : stereo – radio appicciate – spenielle, optalidon, corse 'ncopp'e vespe pe dinto e sciardinette d'a Litoranea, strille, allucche, ma mettiteve scuorno, v'è ! E che ssite travestite o gioventù bruciata ?¹⁵⁰⁸

Cependant, le mélange des idiomes tend à se systématiser et à devenir un langage à part entière et non plus un assemblage à des fins de jeu, dans les énonciations monodiscursives à partir de la fin des années quatre-vingts, comme dans *Partitura*, dernière œuvre de *L'angelico bestiaro*. Dans cette pièce, les didascalies ne font même pas état d'un personnage : il n'y a qu'une voix qui joue, incarnée par différents acteurs dans la mise en scène de Toni Servillo en 1988 : Toni Servillo, Tanino Taiuti, Anna Esposito, Raffaele Esposito, Iaia Forte, Pasquale Russo. C'est la voix du poète Leopardi qui est mise en scène : le poète est venu passer les dernières années de sa vie à Naples¹⁵⁰⁹ et ses délires et visions sont rendus par une grande richesse linguistique, comme le montre cet extrait où Leopardi se prend à évoquer sa propre mort :

¹⁵⁰⁷ Ibid., p. 90.

¹⁵⁰⁸ Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, cit., p. 150.

¹⁵⁰⁹ Ce thème constitue également le sujet de *Giacomo il prepotente* de Giuseppe Manfredi, pièce créée en 1989.

Hic moritur Angelus : l'ho detto :
ccà schiatta o Ranavuòttolo,
Il Rospo forestiero brutto, che scrive d'idilli
e di splendide Aspasiae !
Ccà iette o sanghe lo Scriba, maleodorante e scartellato,
l'élève des Materialistes,
trainé a la chaine fino agli arenili azzurri,
fino ai sassi più consunti del golfo delle Bugie !¹⁵¹⁰

Le rapprochement du latin, du dialecte, de l'italien et du français ne produit pas seulement un discours linguistiquement riche mais s'offre comme explosion d'images par les connotations multiples. La langue elle-même, dans sa sonorité, dans l'agencement des mots, fait surgir un faisceau de sens qui déploie le discours dans une multiplicité de direction : la référence à l'art lapidaire antique, la violence des sonorités du dialecte théâtral, le français renvoyant à l'école matérialiste : tout concourt à exprimer l'idée de la mort de Leopardi, à la fois grandiose et misérable. C'est cette exploration de la contamination des langues que poursuit Moscato à la fin des années quatre-vingts, après la période des pièces construites selon le schéma classique. Dans *Co'Stell'Azioni* (1995), on retrouve en particulier ces mélanges dans les discours mis en scène par les différents tableaux qui constituent la pièce. Ainsi dans « Melos », une sirène (« Piscis ego sum in cauda / altera in parte foemina ») produit un chant plurilingue :

D'acqua lingua, I sing.
De tous ces eaux je chante.
D'acqua lingua, I sing.
De tous ces eaux je chante.

Gibbosità, scartielle, marine deformità,
Scoliosis, crest' 'e sole,
Dentro concave midolla sott' 'e scoglie, ì accoglie.

D'acqua lingua, I sing.
De tous ces eaux je chante.
D'acqua lingua, I sing.
De tous ces eaux je chante.

Greco-fenice catacombe,
Ceri d'acqua-acetilene, prena-prena,
E deflorata lingua, imène, ména.

¹⁵¹⁰ Enzo Moscato, *Partitura*, in *L'angelico bestiario*, cit., p. 273. Les erreurs orthographiques ont été respectées.

D'acqua lingua, I sing.
De tous ces eaux je chante.
D'acqua lingua, I sing.
De tous ces eaux je chante¹⁵¹¹.

Le pluilinguisme se fond ici dans un rythme et des sonorités très étudiés, qui entraînent ce chant vers les limites du jeu phonique (« Ceri d'acqua-acetilene, prena-prena / E deflorata lingua, imène, ména ») et fait surgir les images les unes à la suite des autres, dans un enchaînement poétique fondé sur une langue lyrique qui inclut tous les idiomes.

3.4. Langue du corps, corps de la langue

Les recherches de Moscato explorent les lignes de fuite nécessaires à une expression urgente et qui ne s'embarrasse plus des schémas traditionnels de répartition de la parole. On ne peut pas parler dans son cas de langue théâtrale, mais de langues théâtrales, ou plutôt un langage théâtral où les idiomes d'expression, la pensée créatrice et les corps-vecteurs seraient mis sur le même plan.

3.4.1. La nécessité des langues matériques

Les langues et le corps entrent en relation de façon intense chez Moscato. Le corps de l'acteur, bien-sûr, le corps du personnage (transformé, profané, violenté, exténué), mais aussi le corps de Naples et la corporéité des langues. Voilà donc que Moscato fait basculer le travail sur la langue d'une pratique intellectuelle à une pratique empirique, à même le corps. La langue est avant tout une réalité sensuelle, concrète qu'il importe de manipuler dans une opération de création qui ne peut être qu'expérimentation. Les langues théâtrales doivent se déployer dans plusieurs directions, à la fois vers le bas, le matérique, avec toutes ses excroissances excrémentielles, son obscénité jouissive (« sono lingue del vomito, non del singhiozzo. Lingue da diarrea, dissenteria sociale, non da stipsi costituzionale »¹⁵¹²), et vers le haut car le langage est aussi avant tout un passage d'air dans la gorge, une opération phonique qui induit une pratique physique pouvant seconder la légèreté de ce souffle. De ces langues théâtrales, dont les hauts et les bas ne sont pas sans rappeler la « linea a serpentina » de Pasolini, Moscato évoque « il loro essere corpo, soma, materia, non mero suono o “phonè”, “sciuscio”

¹⁵¹¹ Enzo Moscato, *Co'Stell'Azioni. S-concerto enfatico per le saline degli s-confinamenti*, in *Orfani veleni*, cit., p. 94-95.

¹⁵¹² Enzo Moscato, « Lingue del Teatro, Teatro delle Lingue », cit., p. 93.

d'aria senza consistenza, "flatus vocis". Già, queste lingue, a teatro, sono corpi, sono arti, cose, fatti, azioni, condotta, scena. In una parola : realtà »¹⁵¹³.

Dans *Rasoi* (1991), « Litoranea », le discours du *guappo* joué par Toni Servillo¹⁵¹⁴, est tout entier tourné vers cette compromission avec le matérielle, en mêlant l'élément de l'eau et les liquides corporels, dans un exercice de diction impressionnant où l'acteur est pris dans un *raptus* linguistique, un *recitar-cantando* précipité, intense, sur une musique de piano enivrante :

Angiospermia è l'acqua, questa.
Nutrita di guappesche strafottenze,
di pisciate anfiteatrali dall'alto dei muretti
o nel salto di banchine.
Angiospermia perché prolifica alla
10 ph. Mille.
E quanti piccerilli tene o mare, quanti
scarrafune color latte,
meticci e muti, alcuni sciancariati,
qualche altro mezzo prete,
devoto'e Dio, forse. Miezzu ricchione.
Quanti aborti dentro la corrente.
Feti aggrinziti, ipocalcificati.
L'acqua tutti i giorni è ingravidata dallancio di gamèti misti a urèa
pezzenti facciatosta di sei o sette anni
che trattano le onde come una vagina,
collettiva prostituta, cloaca magna,
Mater Immunnezzarum¹⁵¹⁵.

La langue ici est une compromission entre le réel de la langue dialectale et le langage scientifique, et inclut même le latin : ces langues ne font plus qu'un dans le souffle exalté de l'acteur. Le théâtre, par les oscillations vertigineuses qu'il produit, « invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies »¹⁵¹⁶. Il faut que l'acteur fasse l'expérience physique de la langue et du texte.

¹⁵¹³ Ibid., p. 92.

¹⁵¹⁴ Le film *Rasoi* date de 1993 et met en scène plusieurs monologues joués par différents acteurs (parmi lesquels Toni Servillo, Enzo Moscato, Iaia Forte, Licia Maglietta) et a été mis en scène par Mario Martone et Toni Servillo, sur les textes de Enzo Moscato (Milano, Mondadori, 1994). Le texte de *Rasoi* est par ailleurs disponible sur le site de l'*Università di Salerno* à l'adresse : http://www.unisa.it/centri_e_vari/teatro_napoletano/archivio/autori/moscato/testi/moscato_rasoi (consultato il 10/10/2013).

¹⁵¹⁵ Enzo Moscato, *Rasoi* [en ligne], cit. Le texte joué par Servillo dans la captation est, pour ce passage, identique.

¹⁵¹⁶ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la peste », cit., p. 46.

Il miracolo della sorpresa, dello spiazzamento, dell'estraneazione, rispetto all'attesa, che lo spettatore « deve » subire dalla rappresentazione di un testo, non nasce che da questo : dal tradimento dell'umore (o colore, odore, sapore, suono) delle parole scritte da parte dei corpi, dei respiri, dei sanguis, delle viscere, immessi o veicolati in scena, dagli attori¹⁵¹⁷.

Les langues et le corps qui les expulse entretiennent des liens forts et vitaux avec l'instance créatrice de l'artiste. L'écriture elle-même est reliée à un besoin physiologique. De fait, Moscato déclare : « Il Corpo e il Pensiero in me, in me-teatro, sono facce, risvolti, versanti, di una sola e unica Realtà o Sur-realtà o Ir-realtà [...] »¹⁵¹⁸. Comme pour Artaud, il existe un lien privilégié entre l'Esprit et la Chair, Esprit qui se distingue de l'Intellect et de ses « divisioni/compartimentazioni della Vita in categorie »¹⁵¹⁹. Les perceptions sensibles, instinctives, sont donc des vecteurs privilégiés de réception d'une œuvre, car la compréhension « è uno dei livelli dell'atto teatrale, poi ci sono altri livelli : l'intuizione, l'emozione... »¹⁵²⁰. Comme Artaud, qui affirmait que « la foule pense d'abord avec ses sens », et que « [...] il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement »¹⁵²¹, il y a chez Moscato une rébellion menée contre le carcan de la communication théâtrale et la répartition hiérarchisée de la parole. Le langage théâtral doit s'affranchir de son statut de support de l'action, dialoguée, pour devenir lui-même l'action.

Enzo Moscato eredita da Artaud la sua battaglia contro lo statuto della significazione e contro il processo di mummificazione che la parola scritta opera su quella detta e propone una « scrittura vocale » in grado di perturbare la *vox attoriale* e di « fisicizzarla » nel tentativo di riagganciare la parola alle sue radici corporee e di innervarla di matrici pulsionali¹⁵²².

Pour affiner encore cette idée, le théâtre de Moscato s'oppose à la signification en lui opposant le *sens*, selon la définition qu'en donne Deleuze, puisque l'acte langagier dramatique devient événement, surgissement anhistorique, et donc permet le surgissement d'un sens. « On ne demandera donc pas quel est le sens d'un événement : l'événement, c'est

¹⁵¹⁷ Enzo Moscato, « Mentre componevo "L'angelico bestiario", pensavo forse all'Infinito? », in *L'angelico bestiario*, cit., p. 301.

¹⁵¹⁸ Enzo Moscato, « La *Coincidentia Oppositorum* » [en ligne], cit.

¹⁵¹⁹ Enzo Moscato, « Sul fondamentalismo drammaturgico », cit., p. 2.

¹⁵²⁰ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹⁵²¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la cruauté », cit., p. 132.

¹⁵²² Valentina Valentini, « La scrittura vocale », in Mario Lino Stancati, *Enzo Moscato. Il Teatro del Profondo*, cit., p. 14.

le sens lui-même. L'événement appartient essentiellement au langage, il est dans un rapport essentiel avec le langage ; mais le langage est ce qui se dit des choses »¹⁵²³.

3.4.2. Un corps autre pour émettre une langue autre

Le sens ne peut être produit ou perçu ni par l'Intellect ni par le corps tels qu'on les entend communément. Chez Artaud, « De même que le corps anatomique, articulé et sexué, fait barrière à la Chair, matière spirituelle, espace organique traversé par la pulsation de la vie, de même le langage articulé fait barrière à la continuité du Sens et de la Pensée, qui s'éprouve aussi dans la Chair »¹⁵²⁴. Un langage défait de sa subjectivation comme l'est celui des personnages de Moscato ne peut provenir que d'un corps lui-même libéré de la contingence d'organisation qui le sous-tend : le Corps Sans Organes, donc, contre l'organisme.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit¹⁵²⁵.

Le Corps sans Organes est la possibilité d'être animé par des intensités, c'est-à-dire une dynamique qui fait qu'au lieu de s'arrêter sur son individu pour le trouver, on va au-delà, on le défait pour mieux chercher ce qui le traverse de part en part sans être freiné par l'organisation des organes. « Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiants et des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit tout en fantasmes, elle monnaie tout en fantasmes, elle garde le fantasme, et par excellence rate le réel parce qu'elle rate le CsO »¹⁵²⁶. Or le réel chez Moscato est justement absorbé par un corps – le sien, celui de la ville – qui redonne ce réel dans sa dimension corporelle : d'où la régurgitation d'une ville à laquelle s'applique le champ lexical corporel dans ses fonctions les plus matérielles, comme si l'organisme même de cette ville, qui la régule, la cadre, la rend « décente », avait disparu et en laissait voir les fonctions vitales. C'est précisément cette ingestion et expulsion corporelle qui devient la vraie

¹⁵²³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 34.

¹⁵²⁴ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, cit., p. 26.

¹⁵²⁵ Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1654.

¹⁵²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 28 novembre 1947. Comment se faire un Corps Sans Organes ? », in *Mille plateaux*, cit., p. 188.

résistance à la contingence de la langue, du corps, et de leurs rapports. Tout cohabite sur le même plan (plan d'immanence et non plus de transcendance) : rien ne vient du haut mais tout devient traversant.

Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété – sinon tu ne seras qu'un déviant. Tu seras sujet – et fixé comme tel, sujet d'énonciation rabattu sur un sujet d'énoncé – sinon tu ne seras qu'un vagabond. À l'ensemble des strates, le CsO oppose la désarticulation (ou les *n* articulations) comme propriété du plan de consistance, l'expérimentation comme opération sur ce plan (pas de signifiant, n'interprétez jamais !), le nomadisme comme mouvement (même sur place, bougez, ne cessez pas de bouger, voyage immobile, désobjectivation)¹⁵²⁷.

L'acteur se déprend ainsi de son corps et se fond avec celui de la ville, et l'un transite par l'autre : « Il mio è un corpo che mi appartiene solo in parte, perché è un corpo che viene da Napoli, è passato attraverso la storia di Napoli, e si esprime anche con la voce di Napoli »¹⁵²⁸. Ainsi, dans *Partitura* (1988), on trouve le cri suivant à l'adresse de la ville :

Perché si fanno prigionieri gli esseri amanti ?
Perché li si incatenano ?
Per che cosa, a cosa si apprestano sevizie, lupercali,
sacrifici ?
Per che cosa respirano le pietre e sudano ?
E il vetro, la sabbia, il fanfo, le ossa ?
Perché questo suolo vulcanico lascia comandare ancora
i Morti ?
E vergini impagliate ?
E tistiche bambine violate negli ossavari ?
Perché si dicono « sante », monache impietose,
senza una lacrima,
rusecate d'a famme e d'a sputazza de puverielle ?
Pecché se fanno festini ?
Pecché alluccano, pecché tremmano, pecché fottono ?
Pecché nasci a dint'all'acqua, sottile comm'a n'ostia,
ogne mattina,
Sodoma mia ?
E non hai pozzi, non hai sete, nn [sic] hai calura ?
Cuorpo 'e ll'Angelo, chiarore 'e pupilla,
tu sali dall'abisso, forte de' buscie 'e chi nun te sape,
'e chille ca faie servi e prigionieri,
gabellieri del vuoto, esattori del tuo assurdo :
chierici dei tuoi tradimenti, delle tue concupiscenze

¹⁵²⁷ Ibid., p. 198.

¹⁵²⁸ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 121.

carnali :

(*scandendo*)

Althénopis-Partenope-Neapolis,
Althénopis-Partenope-Neapolis,
Althénopis-Partenope-Neapolis,
Càntari, cantàre, cantòri,
Càntari, cantàre, cantòri,
Càntari, cantàre, cantòri !

E lièvete e veli, chiavica !
Rutto di marinai !
Anonimo cimitero di poeti !
Terra de' Mille Viente addò nun trova pace manco
a carne putrefatta 'e n'aucelluzzo.
Cuorpo 'e ll'Angelo, certo !
Chiarore 'e pupilla, certo !
Ma scure, scure... (pausa). Pece¹⁵²⁹.

La ville viciée donne lieu à une langue à son tour viciée, atteinte, qui n'a plus aucune homogénéité mais laisse voir des fêlures, des ajouts mal rejointoyés ou au contraire génialement agencés, le tout dans un chaos linguistique à l'image d'une ville vivant sous la coupe de la catastrophe. La parole évolue dans l'exemple précédent de l'italien au dialecte théâtral, joue sur les allitérations et assonances dans le refrain pour finir dans une syntaxe exclamative qui se fait cri, un cri conjoint entre la dimension corporelle de la ville et celle de Leopardi, dont on sait combien elle était source de souffrances. Il y a dans la poésie de Moscato l'omniprésence d'une corporéité qui n'est plus déterminée, mais qui vogue d'un personnage à l'autre, d'une rue à l'autre, une voix – multivoix – qui provient d'une glotte déterritorialisée et reterritorialisée sur la limite, peut-être sur cette Membrane dont parlait Artaud et qui sépare la mort de la vie.

3.4.3. L'expulsion des Voix

La possibilité d'une voix apparaît alors, qui n'existe que l'espace et le temps de la représentation : une individualité intensive, événementielle, par laquelle est émis un langage poétique en devenir constant.

Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont

¹⁵²⁹ Enzo Moscato, *Partitura*, cit., p. 284-285.

ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité¹⁵³⁰.

Ainsi le langage au théâtre recouvre-t-il l'idée de l'expression, de l'acte, mais aussi de ses contraires : le silence est langage, l'immobilité devient langage, le souffle sans son devient langage.

L'esperienza della Lingua nel teatro è esperienza-limite proprio in questo senso : nel senso che non pratica solo il chiaramente udibile o articolabile ma anche il rovescio, il risvolto di medaglia, il doppio, di quest'ultimo : l'assenza, l'azzeramento del suono, che, proprio, in quanto tale, è inscindibile dall'immaginare o il rappresentarsi il suo gradiente, al massimo, il rumore ; è questa la prima esperienza ossimorica, la prima coppia, di opposizioni o di congiunzioni, la prima sизigia (aut-aut/et-et) che ci viene incontro e che chiede di essere accolta, integrata, assimilata, e poi elaborata creativamente in modo personale. L'esperienza della Lingua a teatro è materica e astratta, corporea e intangibile, a-sensica e sensicissima allo stesso tempo. Non si può mai tentare di ri-darla, ri-ferirla, ri-esprimerla evidenziandone arbitrariamente solo un settore. L'unilateralità [sic] della Lingua è operazione stolta, arida, incompleta, disonesta. Come per Lingua non intendiamo solo il pezzetto di carne che ci sbatte tra le gote e il palato e che tra l'altro ci serve per plurali funzioni, mangiare bere assaporare baciare..., ma altresì una realtà complessissima che coingloba gli aspetti più sofisticati e stratosferici della fonologia o la retorica, così non si può a teatro ridurre la Lingua al suo parlato, al quantum battutale tra personaggi o figure veicolanti l'actio drammatica¹⁵³¹.

Moscato par ailleurs opère lui-même une distinction entre la Langue et la Voix, celle-ci étant un prolongement de celle-là, une sorte de lutte contre l'immobilité synchronique potentielle de la Langue. La Voix devient possibilité d'opposer un axe vertical, celui de la diachronie, à l'axe horizontal de la Langue. En d'autres mots, la Voix permet de « deparalizzarla, smuoverla, infettarla » en apposant en même temps le contraire d'une chose ou d'une image.

Insomma, se è vero che la Lingua può coincidere (essere) talvolta col suo veicolo principe, la Voce, e avere con essa intime/carnali adesioni, è altrettanto vero che basta un semplice connubio, una liaison, una de-enfaticizzazione degli accenti, che [sic] ci imbattiamo subito nell'Ombra, nel perfetto Negativo e allora la stessa Voce, da squillo, allarme, richiamo, può

¹⁵³⁰ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », cit., p. 138.

¹⁵³¹ Enzo Moscato, « La *Coincidentia Oppositorum* » [en ligne], cit.

farsi silenzio, mera materia afasica o assoluto gesto, assoluta « azione che dice » non parlando¹⁵³².

La Voix, conclut Moscato, est le présent qui amène le « morbo », la « peste », la « crisi »¹⁵³³ à l'intérieur de la Langue, provoquant ainsi sa « deflagrazione ». La langue doit être atteinte par la maladie, c'est-à-dire par la désorganisation interne, par une Voix individuée mais pas subjective qui transforme et renverse les articulations de la Langue. La Voix n'est rien d'autre que l'irruption de l'événement à l'intérieur d'un code qui doit être contaminé pour pouvoir s'ouvrir aux lignes traversantes, de bas en haut et de gauche à droite.

3.5. Chant

Cette métabolisation du texte¹⁵³⁴ amène à la régénération d'une parole appréhendée comme substance sonore, qui devient poésie, et/ou chant. Il n'est pas anodin que l'un des textes caractérisant l'évolution du théâtre de Moscato s'appelle précisément *Partitura*, où le texte comporte des strophes récurrentes, comme des refrains. La parole se fonde alors sur une tout autre dynamique que celle imposée par le dialogue : elle contient en elle-même le rythme, semble se suffire à elle-même. « [...] sono tornato alla poesia, alla libertà del verso », oxymore de Moscato à propos de sa production à partir de *Occhi gettati*.

C'è chi parla di « conferenze in versi » a proposito del mio teatro. Io posso dire che questo mio allontanamento dal teatro tradizionale per toccare altri campi è un'operazione epistemologica : non riesco a stare dentro il teatro, anche perché il teatro dev'essere uno strumento di opposizione, di negazione, di dissenso¹⁵³⁵.

« Che vvulite ? » s'exclame la voix de Leopardi dans *Partitura*, « Nc'è rimmasto sulo chesto : 'o ritmo d'a lengua, / a rumba de' parole, / a raspa, o nanianà dei Perdigiorno ! »¹⁵³⁶.

¹⁵³² Enzo Moscato, « La Lingua e (è) la Voce. La Lingua e (è) la Malattia », texte publié sur le site de l'Università di Salerno, disponible à l'adresse http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/pensieroteatrante/drammascena/moscato_matrix (consulté le 10/10/2013).

¹⁵³³ Ibid.

¹⁵³⁴ Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

¹⁵³⁵ Enzo Moscato, « Io, pesce in un mare di parole » [en ligne], cit.

¹⁵³⁶ Enzo Moscato, *Partitura*, cit., p. 272.

3.5.1. Réitération et musique chez Ruccello

La répétition, chez Ruccello, était signe d'une aliénation sans voie d'issue. Résolument anti-lyrique, la phrase réitérée perd un peu de son sens à chaque occurrence et rend vaine toute possibilité de s'ancrer dans quelque chose. Le personnage d'Adriana dans *Notturmo di donna* ne cesse de répéter la même phrase tout au long de la pièce : « Oggi poi Alfredino teneva pure un poco di tosse e sto preoccupata, lo so che sono bambini, una corsa, una sudata, come viene così ci passa »¹⁵³⁷. La phrase, déstructurée dès le début à cause de la construction asyndétique, est davantage une citation car elle reproduit une façon de dire relative à une forme de sagesse populaire. Ce *leitmotiv*, repris aussi par les différents personnages, accentue la tentative d'une mère de se rassurer. À la fin de la pièce, elle assassine toutefois ses enfants. Le retour cyclique conduit à l'implosion de l'être étouffé dans ses phrases toutes faites.

La musique, et notamment la musique populaire, est très présente dans les pièces de Ruccello¹⁵³⁸. Les morceaux de chansons italiennes, portés en scène à travers l'accessoire de la radio, sont nombreux, comme dans *Le cinque rose di Jennifer* (1980), où la musique diffusée contient des chansons de Mina, Romina Power, Patty Pravo, Gabriella Ferri et d'autres. Certaines sont en napolitain et d'autres en italien, mais c'est toujours un romantisme assez plat voire un peu pathétique qu'elles véhiculent, auquel s'abandonne en soupirant Jennifer, qui semble vivre sa vie sentimentale surtout à travers ces chansons. Ida, la protagoniste de *Week-end* (1983), préfère le tourne-disque à la radio, la musique classique à « queste canzonette cretine, insopportabili »¹⁵³⁹.

3.5.2. La ritournelle de Moscato

Chez Moscato en revanche, la réitération agit comme scansion du monde, comme prise en compte d'une non-rationalisation de ce qui est dit. Le discours se fait de plus en plus lyrique et certains spectacles sont par la suite qualifiés de « récitals ». Moscato chante lui-même, principalement des chants de la tradition napolitaine. Qu'il s'agisse des œuvres dramatiques de caractère traditionnel ou des monologues, la part accordée à la musique (*off*

¹⁵³⁷ Annibale Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti*, cit., p. 50 (pour la première occurrence).

¹⁵³⁸ *Ferdinando* constitue encore l'exception à ce sujet. De fait, la musique du drame a été spécialement créée par Carlo De Nonno pour la pièce et s'articule autour de quatre thèmes et quatre instruments, chacun représentant un des personnages principaux de la pièce. Cf. à ce sujet Carlo De Nonno, « Se cantar mi fai d'amore : la musica originale nel teatro di Annibale Ruccello », cit., p. 59-74.

¹⁵³⁹ Annibale Ruccello, *Week-end*, cit., p. 87.

ou produite sur scène) a toujours été importante dans les œuvres de Moscato. *Embargos*, créé en 1994, qui sera à l'origine d'un enregistrement audio, porte le sous-titre de « Recital tra canzoni e meta-canzoniere ». Là encore, le corps est associé à la nécessité de chanter : « Perché l'anima legata, canta. Il corpo vincolato, si dibatte. / Altro non si può fare. L'indifferenza, la quiete, appartiene agli stonati »¹⁵⁴⁰. Le chant est donc mouvement vers l'extérieur, et devient une activité privilégiée des marginaux. Moscato cite à ce propos Genet et Pasolini :

Genet, invece, introduce nella lista di chi canta, gli assassini, i traditori, i marinai, gli evasi, le checche, i mecchi, i magna-fregna, le puttane, 'e mariuole, 'e spie, gli scassina-miserie.
 Pasolini, i borgatari, i Riccetti, i Moretti, « i »
 stornellari,
 i ricottari
 Cristo, le sboccate Mamme
 Roma, i pivelli e i piscelli
 che annega nell'Aniene, cantando, per scommessa, « Borgo Antico... »¹⁵⁴¹.

Un ensemble de chansons apparaît ainsi dans le texte publié : chansons en dialecte napolitain mélangé à l'espagnol (« *Embargos* »), à l'anglais (« *Creoling superficial song* » ; « *That's ammore* »), à l'allemand (« *Notte 'ncopp'a nnotte (Wenn ich mit...)* »).

La canzone e il canto sono vitali per me, e per me come per Viviani viene prima la strofa della parola, prima la modulazione canora e poi la parola. La scansione del canto ce l'ho sempre dentro. Pure quando scrivo, scrivo con dentro la musica. La musica è fondamentale nei miei testi. Io dedico molto tempo a questa armonia, certe volte è una disarmonia che deve diventare armonica, altre volte è il contrario, cioè un'armonia che faccio diventare disarmonica ; cerco sempre l'opposto di una cosa. [...] E poi questa cosa mi porta molto vicino all'essenza di Napoli, perché Napoli come città è soprattutto immediatamente rumore, voci, caos, è molto me, è orecchio¹⁵⁴².

Contrairement à l'usage que fait Rucello de la musique dans bon nombre de ses pièces, Moscato envisage le refrain, le chant réitératif comme ritournelle selon le sens qu'en donne Deleuze. Comme l'enfant qui a peur dans le noir chante sa petite ritournelle, le personnage de Moscato se reconstitue un territoire à partir du chant, se reterritorialise. « È così : io mi allontano per avvicinarmi, mi avvicino per estraniarmi »¹⁵⁴³. Naples est

¹⁵⁴⁰ Enzo Moscato, *Embargos*, Milano, Kicco Music Giovanna Nocetti Editore, 1994 (pas de pagination).

¹⁵⁴¹ Ibid.

¹⁵⁴² Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 125.

¹⁵⁴³ Enzo Moscato, « Quando tragico fa rima con grottesco » [en ligne], cit.

évidemment ce territoire sans cesse quitté et rejoint en particulier grâce au répertoire napolitain, que Moscato essaye de creuser afin de trouver une chanson « che risale alla notte dei tempi e che nessuno conosce »¹⁵⁴⁴.

Ainsi le langage théâtral de Moscato se projette par le chant vers un nouveau territoire, se fait modulation de l'air par les cordes vocales d'un corps tourné vers l'harmonie (ou l'absence d'harmonie parfois) du son et non plus occupé à son harmonie interne. Le chant est l'antinomie de la parole provenant de l'intime, il est extrospection anti-psychologique : tout est posé là, devant, et le moi qui a échappé à lui-même cherche vers l'extérieur les fragments de sa complétude perdue.

3.6. Fragmentation et discours indirect libre

Le choix d'une poétique fondée sur la fragmentation est une des particularités les plus remarquables des œuvres d'Enzo Moscato, et cette fragmentation tend à s'accroître dans les pièces où les personnages se font rares. Elle s'inscrit d'abord comme une donnée caractéristique du monde contemporain : Moscato parle de « cultura fatta a pezzi, ridotta a melosuono [sic], come d'altronde succede in tv »¹⁵⁴⁵. La fragmentation rend compte, au niveau structurel, de la contamination moscatienne et rend la ligne du discours non plus finie, mais tensive, non pas caractérisée par un début et une fin (qui bien souvent ne peuvent pas réellement se définir comme tels) mais par les afflux qui proviennent de tous côtés. Une construction par strates est à l'œuvre, par « bouts » pris aux figures intellectuelles ou artistiques auxquelles se réfère Moscato, ou encore à lui-même : *Luparella* (1997) est un fragment de *Occhi gettati*, *Rasoi* (1991) contient des passages de *Partitura* (1988), *Compleanno* de *Tatuaggio*, de *Cartesiana*, de *Pièce noire*. Les exemples sont très nombreux, à tel point qu'un travail philologique sur sa production devient extrêmement complexe, car le même tend à revenir, selon des variations que lui appose la nouvelle veste théâtrale¹⁵⁴⁶.

L'aspect fragmentaire de la parole amène nécessairement à la perte de l'origine du discours et à la multiplication des voix. Si le discours se fait de plus en plus monologique, il

¹⁵⁴⁴ Enzo Moscato, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro », cit., p. 125.

¹⁵⁴⁵ Enzo Moscato, « Io, pesce in un mare di parole » [en ligne], cit.

¹⁵⁴⁶ « C'è insomma una mia volontà di dimenticare quello che scrivo, e poi uno sguardo da lontano, che recupera quello che ho scritto, o una parte. [...] Non è che, quando guardo da lontano e recupero quello che ho scritto, lo recupero per intero : prendo solo quello che mi serve in quel momento ; del resto, nulla si crea, nulla muore e tutto ritorna ». Enzo Moscato, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » [en ligne], cit.

devient en revanche de moins en moins subjectif. Car, comme le disait Derrida lorsqu'il analysait le vol de la parole chez Artaud,

Que la parole et l'écriture soient toujours inavouablement empruntées à une lecture, tel est le vol originaire, le dérochement le plus archaïque qui me cache à la fois et me *subtilise* ma puissance inaugurante. L'*esprit* subtilise. La parole proférée ou inscrite, *la lettre*, est toujours volée. Toujours volée parce que toujours *ouverte*. Elle n'est jamais propre à son auteur ou à son destinataire et il appartient à sa nature qu'elle ne suive jamais le trajet qui mène d'un sujet propre à un sujet propre¹⁵⁴⁷.

Le recours à un discours cité est repérable dès les premières pièces, notamment dans le discours indirect, souvent source de comique par les déformations subies. Mais c'est également par l'usage récurrent de proverbes, expressions, façons de dire que s'exprime au-delà des personnages une sorte de *vox populi*, de sagesse populaire, qu'elle soit formulée en italien ou en dialecte théâtral. Tous les personnages presque sans exception recourent à ce procédé de façon répétée dans les œuvres. Les sources en sont religieuses (« perché tutto a Gesù e niente a Maria ? »¹⁵⁴⁸), populaires (« se l'invidia "sarebbe" una rognà, tutti quanti s'a stessero a grattà » décrète la *sgrammaticata* Sisina¹⁵⁴⁹ ; « A gatta per ghi' 'e pressa, facette 'figlie cecate »¹⁵⁵⁰), culturelles (« *nolite mittere margaritas ante porcos* »¹⁵⁵¹), locales (« Pulecenella spaventato de' mmaruzze »¹⁵⁵²), curieuses (« Sì... ma assicurati prima che in casa ci sia almeno qualcosa da mangiare, si no rimanime, comme se dice, "senza santo e senza onomastico" ! »¹⁵⁵³). Le sens reste parfois obscur, ce qui contribue à donner au renoncement momentané des personnages à leur propre voix un aspect mystérieux :

CLEO [...] (*col solito risolino indecifrabile*) Sapete come dice quel proverbio antico, onna Titì ? Sapete come diciamo noi, gente del vicolo, quando parlamme d'o calore... ?

TITINA (*laconica, automatica*) « Chi avette fuoco, campaie, e chi avette pane, murette... » O ssaccio, Cleò ! O saccio bbuono !¹⁵⁵⁴

¹⁵⁴⁷ Jacques Derrida, « La Parole soufflée », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 265-266.

¹⁵⁴⁸ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 69.

¹⁵⁴⁹ Ibid., p. 77.

¹⁵⁵⁰ Ibid., p. 85.

¹⁵⁵¹ C'est-à-dire : « Jeter des perles aux cochons ». Ibid., p. 95.

¹⁵⁵² C'est-à-dire : « Pulcinella épouventé par les limaces », pour signifier *avoir peur d'un rien*. Enzo Moscato, *Bordello di mare con città*, cit., p. 240.

¹⁵⁵³ Enzo Moscato, *Ragazze sole con qualche esperienza*, cit., p. 201.

¹⁵⁵⁴ Enzo Moscato, *Bordello di mare con città*, cit., p. 237.

Ces proverbes contribuent également à rendre compte d'une certaine mentalité fataliste qui passe à travers ces *motti eterni*. Naples semble tenir sur un réseau de savoirs immuables, aussi solides qu'archaïques, qui témoignent de la présence permanente et simultanée du religieux et du superstitieux dans la vie quotidienne. Le discours indirect libre place donc les personnages au-delà du discours propre, les fait se déprendre de leur subjectivité pour accéder à des niveaux pré-subjectifs : ils se calent dans un discours qui ne leur appartient pas entièrement, qui flotte autour d'eux, dans la ville, dans la langue-même. Adopter le discours de tout le monde, c'est se fondre dans un devenir collectif qui contribue à une certaine légèreté des personnages.

Mais dans cette première phase de la carrière de Moscato, le discours indirect libre le plus important est sans doute celui qui se glisse dans la voix de Desiderio, après sa métamorphose, où l'on s'aperçoit qu'il reprend la façon de parler de La Signora. Ce discours indirect libre révèle que Desiderio a échoué dans sa recherche identitaire : lui qui n'était qu'une chrysalide a finalement pris la forme qu'il a toujours eue face à lui : il s'est métamorphosé en Signora¹⁵⁵⁵. Ce discours final n'est pas imitation, il n'a pas de visée parodique. Il adopte le même phrasé, les mêmes idées, les mêmes ambitions, les mêmes syntagmes déjà prononcés par La Signora.

DESIDERIO Sinceramente, non vi capisco. Improvvisamente vi mettete a dire cose strane, incomprensibili. Fareste bene a bere quella tisana : vi schiarirà le idee.

LA SIGNORA (*amara*) L'unica che mi viene in mente adesso è che tu hai smesso di parlare com'eri, come Desiderio, e hai preso a cinguettare malignamente come gli altri due¹⁵⁵⁶.

[...]

DESIDERIO Ancora adesso non riesco a rendermi conto, non riesco a capire, come ho fatto per tanto tempo a non accorgermi che io sono sempre stato « voi », anche prima di entrare all'« Etoile ». Io sono sempre stato « La Signora », sin dal momento in cui, bambino, ho messo piede in questa casa. [...] Così ho cominciato dagli uomini. Ne ho avuti tanti, stanotte : moltissimi. [...] E sapete ?, la cosa più divertente era che più mi possedevano, più io mi sentivo la carne della Signora, la vagina della Signora, in tutto e per tutto il bugiardo sesso della Signora. Del resto, che importa ? Dovevo farlo, e l'ho fatto : quegli uomini mi servivano, perché ciascuno di loro mi ha dato

¹⁵⁵⁵ Mariacristiana Bertacca y voit justement une référence à *Les Bonnes* de Genet, où les domestiques couvent en elles avant tout le désir de s'élever au même rang que leur maîtresse et de se substituer à elle. Mariacristiana Bertacca, « "Il manifesto noire" di Enzo Moscato », cit., p. 36.

¹⁵⁵⁶ Enzo Moscato, *Pièce noire (Canaria)*, cit., p. 133.

preziosissimi, inestimabili pezzetti di voi... quel tanto che mi serviva per finire di costruirmi... per ri-costruirmi, Signora !¹⁵⁵⁷

Ainsi, à la différence de ses « frères », Desiderio n'adopte pas durablement plusieurs langages, mais a totalement phagocyté la personnalité de La Signora, jusqu'à en adopter sa langue propre. Le discours indirect libre, dans ce cas précis, est d'ailleurs synonyme de nouvel enfermement que de libération du discours, qui s'est au contraire produite lorsque, par la bouche de Desiderio en transe, passaient toutes sortes de langues, de poèmes, de discours empruntés çà et là. Il finit par mettre La Signora devant une alternative extrême : ou bien elle reste à servir la nouvelle Signora, ou bien elle s'en va. Cet affront sera payé par la mort de Desiderio, empoisonné des mains mêmes de celle qui l'avait créé, être artificiel et mort de son contamination.

3.7. Théâtre, Voix et Absence : le spectacle *Compleanno*

L'évolution des œuvres de Moscato se fait dans le sens d'une multiplication des voix. La scène théâtrale, son plancher nu et ses murs noirs se prêtent volontiers à la ré-évoation d'entités absentes. Par l'évoation de voix, Moscato met en œuvre un théâtre de la prosopopée : un théâtre de l'Absence. Les voix qui nous traversent sont à prendre comme des lignes de fuite qui conduisent à l'Autre :

Io credo che il teatro è proprio un rapporto con le Voci interiori, Artaud lo dice nei suoi Diari, la sapete la vicenda di follia che lui ha attraversato, si trattava proprio di Voci che lui emetteva, queste voci erano poi interpretate e codificate come sintomo di malattia, tranne che da qualcuno, lui è stato trattato da folle, non si è mai visto dietro questo emettere voci un rapporto con il demoniaco, con l'angelico, nel senso di Alterità Fantasmatica che c'è dentro di noi¹⁵⁵⁸.

Car le théâtre est profondément lié à la mort, au néant, comme l'a montré Genet souvent cité par Moscato, et le masque napolitain de Pulcinella résume en lui une dimension mortifère qui relie à la fois l'être humain, le théâtre et la ville de Naples. Le théâtre a la capacité de faire revivre, par des moyens dérisoires, une vie enfuie.

Giocare con la Morte, recitarla, metterla in scena (non dunque rappresentarla/subirla a-creativamente, così come succede al livello dei mass-media) è sublimarla cioè disinnescarne le mine distruttive e reali, depotenziarle, ridurle a fantasma, a schema immaginario, e dunque,

¹⁵⁵⁷ Ibid., p. 134-135.

¹⁵⁵⁸ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

legittimamente, annoverarla tra i cimeli inoffensivi del falsamente truce repertorio scenico, tra gli stiletti retrattili di Macbeth e il foriero apportator di morte del fazzoletto di Desdemona in « Otello »¹⁵⁵⁹.

Le discours indirect libre chez Moscato prend une valeur presque incantatoire en rappelant à la vie ce(ux) qui n'est plus, à travers les voix. Cette opération prend tout son sens avec un spectacle en particulier : *Compleanno*.

3.7.1. Analyse de la création scénique

Ce spectacle, déjà esquissé dès 1986 sous le nom de *Tatuaggio* mais créé sur scène seulement en 1992, est dédié à l'ami Rucello. Au-delà de l'élaboration personnelle et réitérée (le spectacle a été remis en scène en 2001, 2002, 2005, 2006, 2011) du deuil, le spectacle joue sur une atmosphère tout à fait contrastée. L'étude qui suit s'appuie sur une captation de date inconnue¹⁵⁶⁰. Le texte cité est celui que l'on trouve sur le site de l'*Università di Salerno*, en tous points identique à celui édité aux Edizioni della Battaglia en 1994. Comme souvent, quelques modifications ont été faites entre le texte édité et le texte joué, mais elles ne sont pas aussi évidentes que pour la remise en scène de *Pièce noire*.

Tandis que la scène est encore plongée dans le noir, une musique se fait entendre. Il s'agit de *Tom's dinner* de Suzanne Vega : la voix de la chanteuse, calme, ressort bien *a cappella* sur un rythme doux. Cette musique est aussitôt interrompue par un chant traditionnel napolitain suivi par un morceau des Gipsy King, *Tu quieres volver*, dont l'entrain tout méditerranéen contraste fortement avec le calme anglophone précédent (une voix enjouée se fait entendre par-dessus la musique, sans que l'on devine les paroles). Peut-être s'agit-il d'une radio que l'on règle, comme une première citation de Rucello. Il y a également dans cette transition une première dose de grotesque, registre que Moscato affectionne particulièrement. Un *Personnage* (ainsi est-il appelé dans les didascalies) entre en scène en portant un plateau où se trouve un gâteau d'anniversaire. Dans la captation, il est vêtu d'un kimono noir, d'un pantalon gris et de chaussures rouges. Surgi du noir, seul son visage est éclairé par la lueur vacillante des bougies, tandis qu'il entonne un « tanti auguri fraulè » d'une voix rauque. Une table est à côté, que l'on ne perçoit pas bien dans la vidéo, mais qui, d'après la didascalie

¹⁵⁵⁹ Enzo Moscato, « Un sì luttuoso show (o slow ?). “Compleanno” e il passaggio in scena della “todes-trieb” » [en ligne], cit.

¹⁵⁶⁰ Enzo Moscato, *Compleanno* [VHS inédite], avec Enzo Moscato ; images Ottavio Romano ; lieu et date de la captation inconnus. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

initiale, recèle les restes d'une fête déjà consommée. D'entrée de jeu le spectateur est donc face au contraste qu'offre une entrée en matière festive mais en réalité mélancolique : le Personnage est seul pour cette esquisse d'anniversaire, le mousseux est déjà débouché. Des roses sont également posées sur la table, autre référence explicite à Ruccello et à sa pièce *Le cinque rose di Jennifer*.

Le Personnage commence à parler, imaginant une interlocutrice inconnue occupant la chaise vide qui est à côté de la sienne. L'absente est appelée « Ines », car ce nom, comme l'explique Moscato, est l'anagramme de *sine* en latin (« sans »), expression de l'Absence, tout comme l'est la chaise vide¹⁵⁶¹. Après le chant, le Personnage entame une conversation sur la langue allemande. De fait, explique-t-il en s'asseyant sur une chaise, il est curieux d'apprendre la bonne prononciation de « Fraulein » (qu'il tronque à la napolitaine en « fraulè ») pour des raisons littéraires. Et le voilà qui se lance dans un « *improbabile e personalissimo tedesco*¹⁵⁶² ».

Dunque, te l'ho chiesto perché, dalla prossima puntata, la protagonista del mio ultimo romanzo, *Cartesiana*, 'a faccio parlà pure 'o Tedesco ! Sissignore ! Tedesco puro, purissimo di Bavaria ! Dirà... katzen : gatti, schlafen : dormire, kartolffen [sic] : patate [sic]... e... « Darf'ich in haus, gennetische frau ? », come a dire : « Pozz'ascì nu mumento fora cara signora ? », e ancora : « Schreiben zaff, aufertaff, bitte ! », come a dire : « Vuttate 'e mane, facite ampresa, nun ve 'ntalliate, pe' cortesia ! »¹⁵⁶³.

La contamination qui caractérise la pièce est d'abord linguistique : l'allemand et le dialecte théâtral s'alternent en un *code-switching* déstabilisant (l'allemand est prononcé avec un terrible accent partenopéen). Le roman dont parle le Personnage, *Cartesiana*, est une œuvre de Moscato lui-même, de 1986, année de la mort de Ruccello. La babel des langues continue dans un discours méta-littéraire qui peut s'appliquer à Moscato lui-même¹⁵⁶⁴ :

Santo Dio, faccio così perché così impera e comanda la mia scrittura ! ; perché così esigono i meccanismi del mio immaginario ; i dedali della mia type-writer ! [E poi la race maudite, ma jolie ! La race maudite !... e come disse pure Marcel Proust mettendo fine alla sua affannosa ricerca... « Tours [sic] les Ecrivains maudits, font la geografie excentrique... »].

¹⁵⁶¹ Enzo Moscato, « Un sì luttuoso show (o slow ?). “Compleanno” e il passaggio in scena della “todes-trieb” » [en ligne], cit. Moscato complète le décodage de ce nom en faisant remarquer qu'il est aussi l'anagramme de *seni*, « come a voler rimarcare il rapporto, il legame, nutritivo, anaclitico, vorace, oralmente infantile-succhante del soggetto, del soggetto-macchina, straparlante, con quell'“Altrove”, o Mancanza, o Assenza, o “Altro”, occupato in scena dalla sedia vuota ». Ibid.

¹⁵⁶² Enzo Moscato, *Compleanno* [en ligne], cit.

¹⁵⁶³ Ibid. Le texte de la captation est identique.

¹⁵⁶⁴ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 236.

But how many things must you know Ines my 'ntrechessa, eh ?¹⁵⁶⁵

Le besoin de s'exprimer s'incarne à travers des syntagmes de langues différentes alternées, des références littéraires avec force citations à l'appui et une phrase en anglais conclue par un terme hypocoristique tout dialectal. L'enchaînement du discours se fait de façon fluide, sans besoin de traduction (on perd ici la pratique des doublons terme dialectal-terme italien) et le but ultime n'est pas la pédanterie (le Personnage continue d'avoir un accent napolitain à couper au couteau) mais bien l'expulsion fidèle d'une matière ainsi conçue, qui n'est autre que la formulation par des moyens détournés du deuil et de l'angoisse de l'absence. Le vide de cette triste célébration est meublé par la parole, qui n'est pas transitive, utilitaire, communicative, mais bien intransitive, lyrique, conversationnelle, inutile. La prononciation de la phrase anglaise suscite d'ailleurs l'hilarité du public.

Il faut également s'attarder quelques instants sur le jeu de l'acteur Moscato. À première vue, le Personnage, tout comme ceux de *Pièce noire* comme en témoigne la captation de 2010, s'exprime d'une manière empruntée et maniérée, totalement anti-naturaliste : très « *birthday-meeting* tra comari cinguettanti »¹⁵⁶⁶. En apparence seulement car cette impression est en réalité due à un discours entièrement rythmé, presque chanté. C'est le « recitar-cantando » qu'affectionne Moscato, qui finit par gommer la « dicotomia tra suono e parola »¹⁵⁶⁷. Le débit est parfaitement maîtrisé, rapide à certains moments, lent voire langoureux à d'autres, comme s'il s'agissait justement d'une partition musicale. La voix plutôt aiguë de Moscato s'adapte très bien à ce genre de diction et accompagne une posture et des gestes expressifs, sans toutefois tomber dans le jeu caricatural. Cela tient à une grâce affectée, qui glisse souvent dans le grotesque (voir ci-après), mais qui ne suscite jamais le mépris. Les spectateurs ne peuvent en effet s'empêcher d'éprouver une empathie pour ce Personnage dont la logorrhée remplit manifestement le vide de la scène. Son regard est « *ricercato ed esorcizzato, invitato con ammiccamenti rapidi, lascivi, a credere di poterne fare parte, e, nello stesso istante, scacciatone con rabbia, con fastidio, con feroce risentimento* »¹⁵⁶⁸.

¹⁵⁶⁵ Enzo Moscato, *Compleanno* [en ligne], cit. La partie entre crochets n'est pas prononcée dans le spectacle filmé.

¹⁵⁶⁶ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 231.

¹⁵⁶⁷ Enzo Moscato, « Sistol e diastole nel teatro di Enzo Moscato » [fichier informatique], cit.

¹⁵⁶⁸ Enzo Moscato, « Un sì luttuoso show (o slow ?). "Compleanno" e il passaggio in scena della "todes-trieb" » [en ligne], cit.

La diction de Moscato travaille sur la variation du rythme et la variation des tons : il en ressort une conversation monologique totalement artificielle et très scandée. L'effet général sur le public est celui d'une longue cantilène expressive. La composante dialectale n'est pas très dense, en particulier parce qu'elle est sans cesse parasitée par d'autres idiomes. Moscato parvient à imposer les sonorités de la matrice dialectale ainsi que quantité de lèmes tout en gardant une base italienne discrète qui fait que le spectateur peut suivre le discours. Ce choix d'interprétation portée vers le chant est renforcé par une présence importante et récurrente de la musique (l'enregistrement des deux chansons citées au début, la chanson populaire napolitaine *Auciello Grifone*), du chant (comptines d'enfant sur l'anniversaire ou sur Sant'Antonio, ou refrains inventés). Il y a également une troisième modalité, qui n'est pas du chant mais qui n'est plus de la parole. Il s'agit d'une diction répétitive et rythmée. C'est le cas de ces paroles étranges, prononcées dans un chuchotement scandé par des claquements de langue : « Rusinè, Rusinè, Rusinè, tatata tatata ta ». La pièce se structure autour de ces refrains variés, qui reviennent régulièrement.

Le Personnage s'assoie et parle, toujours en s'adressant à cette Ines. Ces moments de prose portent sur deux sujets principaux : d'une part les aventures de Spinoza, la fille de Cartesiana – aventures qu'il s'apprête à écrire – et d'autre part l'histoire du *manièco*. La première histoire, tout à fait décousue, suscite le rire chez les spectateurs. Il s'agit d'aventures romanesques improbables, où se multiplient les personnages à travers les pays traversés par la protagoniste. Cette pluralité de figures, de lieux, de situations est évoquée dans un récit fragmentaire, logorrhéique, ponctué de références diverses et d'incursions en langues étrangères : français, allemand, anglais et même sarde, « completamente inventato, cattivissimo »¹⁵⁶⁹. La jouissance de la langue est totale, le dialecte théâtral s'entremêle avec des termes soutenus, ultramodernes.

Senonché, senonché, sfortunata vulette ca sbaglia treno e invece di approdare a questa Pertas de fuego, piglia e sbarca nientedimeno che in terra non italiana, addirittura catalana, mi hanno detto, in una località chiamata Fordongianusu domus de ianas, vicino al paesino di Alghero, pressappoco vicino al triangolo maledetto del sesso : Sardegna-Torino-Napoli.

Mo', a chisto Alghero, 'nzacramento a nuie, era in atto un famoso processo contro le streghe, un famoso processo contro tutti i residuati biogenetici, contro tutti gli infami innesti, maschi e femmine, operati dalla

¹⁵⁶⁹ Anna Barsotti parle de cette « lingua in scena, con il suo andirivieni fra dialetto, poco italiano, tedesco, inglese, francese, e perfino sardo » comme « un altro degli attori principali dello spettacolo ». Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 233.

scienza e severamente condannati dalla Chiesa in seno al concilio ecumenico Vaticano Sesto, indetto dopo la battaglia di Tagliacozzo e dopo il processo di Norimberga se non sbaglio¹⁵⁷⁰.

On observe au passage une critique acerbe des interdits religieux contre la différence sexuelle. Cette logorrhée joyeuse est toutefois interrompue de façon soudaine par les refrains évoqués précédemment.

Le deuxième récit concerne l'histoire du « manìeco » Pagnutella. Le Personnage prend cette fois la voix d'une prostituée s'adressant à une autre et racontant par le menu les habitudes de cet être étrange et fascinant. « Perchè ccà sta l'ignoranza vostra, oì, ccà sta essa, e dicimmancello pure sinceramente, voi, i manìeci non ve li meritate, nisciuno a chistu munno se merita chello ca nun capisce e nun apprezza ». Ce récit, dérangent à plusieurs égards puisqu'il décrit les perversions de Pagnutella et les caprices auxquels doivent se plier les prostituées dont il loue les services, est pourtant réalisé sur le même ton léger et détaché qu'avant. Cela ne fait qu'accroître l'horreur du final qui décrit l'état de honte, d'humiliation et de désespoir des prostituées sorties de cet enfer.

De la même sorte, on distingue un troisième récit, en un seul bloc celui-là : c'est le résumé du prochain livre du Personnage, qui s'intitulera *'O casino d'a signora Zina*. Là encore le narrateur, dont le Personnage prend la voix, est une prostituée, qui raconte les conditions de travail dans un bordel des Quartiers espagnols, dirigé par une certaine « Madame ». Ce thème est très récurrent chez Moscato (on retrouve d'ailleurs des descriptions presque identiques à celles que faisait La Signora de *Pièce noire* lorsqu'elle évoquait sa vie passée). Là encore, le ton léger, chantonnant contraste avec le sordide de l'histoire, où s'incruste un riche vocabulaire français, manipulé par Madame qui cherche à donner une touche de *glamour* parisien à son commerce. La langue étrangère, en plus de sa fonction de connotation exotique, semble embellir des réalités pourtant très glauques :

Allora, tèseca, severa, tomma-tomma, s'avvicinava a' 'recchia 'e coccheduna 'e nuie, e « Consuè ! – se raccumannava – Sofi ! Stu cliente, chisto, va trovanono “a forbice”, oppure “a tenagliella” o “la chose immissivà retrale”... [Tu te souviens de Ca ?] Oui ? As tu compris ? ». La chose immissivà retrale. [Va capisce, va !] Eppure, s'eva cumpris, o s'eva se souvenir ! E si comprendeva, si ricordava, più o meno¹⁵⁷¹.

¹⁵⁷⁰ Enzo Moscato, *Compleanno* [en ligne], cit. Le texte dans la captation est identique à quelques mots près.

¹⁵⁷¹ Ibid. Dans la captation, les parties entre crochets ne sont pas prononcées.

Une partie de l'histoire a été supprimée dans la version enregistrée. Sur une musique rythmée (*Karakiri (Hara Kiri)* de Donatella Rettore), le personnage continue de gesticuler comme pour lui-même et de prononcer des paroles inaudibles, qui deviennent paroles muettes de la chanson. Tout en continuant le jeu, il ôte lentement ses longs gants rouges dans une sorte de strip-tease, puis la musique cesse et il chante « Ines è 'na brava ragazza... » tout en enfilant un diadème sur la tête et en se remaquillant. Il verse du mousseux dans une coupe et se déplace en cercle en éclaboussant la scène de ses doigts trempés dans la coupe, comme une parodie de bénédiction. Mais il s'interrompt, en proie à une angoisse soudaine et finit par porter la coupe au-dessus de lui ; dans un cri (« 'mbriacona ! »), la musique des Gipsy King repart. Dans la pénombre, il porte la coupe à ses lèvres et la baisse, tout en pleurant de désespoir. Il saisit les roses sur la table et les disperse sur la scène, dans un geste « symbolique » de cérémonie funèbre.

Après ce moment d'angoisse, où il est allé d'un objet scénique à l'autre, il finit par se reprendre et se rasseoir, pour reprendre son discours sur Spinoza. Celui-ci est interrompu par les refrains évoqués précédemment. Le Personnage se lève et regarde vers le public avec une certaine peur : « Chi siete ? Che volete ? » et explique qu'aucun chat n'est entré là (il s'agit d'une référence à la pièce de Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*). Puis il se rasseoit et reprend son discours sur le « manìeco ». Interrompu de nouveau par les refrains, le Personnage se lève, dans une lumière devenue rouge et, sur un ton grave, prononce une sorte de discours funèbre : « Dedico a Ines, questo canto. A Ines, al teatro lirico, alle sue bambole ». Sur la musique des Gipsy King, il se débarrasse lentement de son kimono en retournant vers la table et revient dans la lumière avec un pistolet à la main, qui lui sert de micro pour les paroles de la chanson : le Personnage semble en lutte contre l'objet qui est pointé vers lui. La chanson de Donatella Rettore revient et, toujours en esquissant des pas de danse, le Personnage prend une aiguille sur la table et crève les ballons gonflés par terre. Puis il revient vers la table et reprend le discours du début, tout en allumant quelques bougies. En répétant à l'infini « Lo sai di chi è il compleanno oggi », il finit par se saisir du plateau avec le gâteau et les bougies et disparaît au fond de la scène, dans l'obscurité.

3.7.2. Le discours indirect libre comme épiphanie du rite funèbre

La trame dramatique est devenue un assemblage de fragments de récits mêlés et les personnages se sont dématérialisés en évocations. Le tangible, pourtant caractéristique du genre théâtral, est destabilisé : qui sont les personnages dont il est question, où sont-ils ?

Qu'est-ce que cette parole en continu ? Les fragments de récits sont-ils l'effet d'une réminiscence, d'un rêve ? Y a-t-il présence ou absence ? Ne reste en vérité qu'une tension la plus forte possible pour lutter contre l'invasion du vide :

Al contrario, ciò che vive in scena, ciò che si fa sentire da protagonista, ciò che è sicuro, certo, sotto i nostri occhi, è solo il disperato, umanissimo, impossibile tentativo d'evocarli entrambi, soggetto e oggetto, dal Nulla, dal Niente, con la parola, anzi, con le schegge, i frammenti, le parzialità acuminata, della parola, che è poi parola ridotta per lo più a mero suono, parola fatta scoppiare, dilaniare, annullare, nella sua essenza e carne di logicità, significazione¹⁵⁷².

Tout repose sur cette parole, la seule à pouvoir réévoquer, ainsi que sur le langage gestuel, qui scande de façon ostentatoire et presque chorégraphique les narrations du Personnage. Anna Barsotti parle de « parola smembrata in riprese linguistico-gestuali dal sapore sciamanico »¹⁵⁷³. La tension dramatique a été déplacée ; ou mieux, elle a été renversée : le ton léger et badin du Personnage semble reporter au plan de la conversation des réalités pourtant traumatiques. L'impression de foisonnement que produit la fragmentation est également accrue par la multiplication des citations, dans un discours indirect libre constant, où certaines voix sont facilement identifiables, et d'autres non. Ainsi se mêlent des extraits de chants traditionnels napolitains et la musique d'un générique de dessin animé (*Suzy Wong*, déjà repris dans *Scannasurice*). Mais la pièce propose surtout une succession d'autocitations et de citations des œuvres de Rucello. Comme si Moscato recréait l'entremêlement de leurs deux existences à un moment passé (lorsqu'ils travaillaient ensemble)¹⁵⁷⁴. Moscato semble retourner dans le passé en reprenant par exemple le thème des souris abordé dans

¹⁵⁷² Enzo Moscato, « Un sì luttuoso show (o slow ?). “Compleanno” e il passaggio in scena della “todes-trieb” » [en ligne], cit.

¹⁵⁷³ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 231. « D'altra parte *Compleanno* è un puzzle di parole incarnate, di atti linguistici che confabulano anche con la musica e con la danza, con il canto ; quasi danza e quasi canto, come quasi parole sono quelle pronunciate dall'unico attore umano, dalla « creatura » protagonista d'un assolo che, anche qui, contiene e compenetra altre voci come in un dialogo spiritico ». Ibid., p. 232.

¹⁵⁷⁴ « [Annibale ed io] ci siamo conosciuti nel 1980 al “Convento occupato” a Roma, dove facevamo due spettacoli. [...] Occupavamo due spazi diversi, io facevo *Scannasurice*, lungo monologo, scritto, diretto e interpretato da me e lui faceva *Le cinque rose di Jennifer*, scritto, diretto e interpretato da lui con un altro, un bravissimo autore e attore, Francesco Silvestri. [...] Da lì abbiamo cominciato a vederci e a capire istintivamente che queste idee non solo erano abbastanza simili, ma forse erano un po' più che peregrine. [...] Con Annibale mettevamo su degli spettacoli, roba sua e roba mia messa assieme, tu dirigi a me, io dirigo a te, tutta una cosa fatta al momento, come il lavoro *Tatuaggio metropolitano*, che però era abbastanza scioccante ». Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

Scannasurice et l'entremêle avec des allusions, voire à des citations de *Le cinque rose di Jennifer* :

Chi siete ? Cosa volete ?
La gatta ? Quale gatta ?
Nun è trasuta nisciuna gatta, ccà !
Ce steva nu sòrice, 'na vota, ma... l'avimme scannato !
Anzi, s'è scannato lui stesso, cu 'e mmane soie !
I sorci si uccidono sempre da soli, sapete, non c'è bisogno di una gatta, per farlo, né tantomeno delle rose, per quanto avvelenate !¹⁵⁷⁵

La chatte dont il est question est Rusinella (« Rusinè... ») et appartient à Anna, le deuxième travesti de *Le cinque rose di Jennifer*. L'animal finissait décapité par un mystérieux maniaque assassin de travestis, encore un *manicò* très inquiétant.

Cependant, ce jeu de citations n'est pas simplement un puzzle fragmentaire esthétique ou commémoratif. Le discours indirect libre, comme l'expliquait Deleuze, provient de la dislocation du monologue intérieur : ce dernier fait place à une suite d'images (pour le cinéma) mais pour le théâtre, c'est une suite d'évocations, de voix. « Chaque série sera la manière dont l'auteur s'exprime indirectement dans une suite d'images attribuables à un autre, ou, inversement, la manière dont quelque chose ou quelqu'un s'exprime indirectement dans la vision de l'auteur considéré comme autre »¹⁵⁷⁶. Ces tons « désenchaînés »¹⁵⁷⁷, poursuit Deleuze, font disparaître toute métaphore ou figure. Le passer-oltre ne se fait plus par élévation, sublimation, mais par contiguïté d'événements sonores purs dont le choc produit l'étincelle de sens, sans concaténation asservie à une logique. C'est donc l'uniformité même du Personnage qui vacille : l'effondrement du monologue intérieur amène à un effacement de la personne et produit des individus récepteurs et émetteurs de discours qui ne leur appartiennent qu'en partie, ces heccités évoquées précédemment qui sont des réceptacles ouverts aux deux extrémités – celle de l'ingestion et celle de l'expulsion – (penser au Corps Sans Organes). « Diversité, difformité et altérité »¹⁵⁷⁸ sont l'appanage du discours indirect libre. Les excroissances du discours du Personnage, ses excès verbaux ne sont que les symptômes d'une excroissance du moi : « je » est un autre, « je » se fond dans l'autre et dans les autres. Le refrain « Rusinè », « Sant'Antuono » et les autres fonctionnent alors comme

¹⁵⁷⁵ Enzo Moscato, *Compleanno* [en ligne], cit. Le texte joué dans la captation est identique à quelques mots près.

¹⁵⁷⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma.2, L'Image-temps*, cit., p. 239.

¹⁵⁷⁷ Ibid, p. 238.

¹⁵⁷⁸ Ibid., p. 239.

ritournelles cherchant à recréer un territoire où se mouvoir, se réfugier et repartir aussitôt. Murmuré mystérieusement, le refrain « Rusinè » marque un moment de suspension, comme si le Personnage était en train d'appeler une présence absente, de l'invoquer. Le bras se lève vers le haut tandis que le doigt semble indiquer quelque chose d'inaccessible. C'est l'aspect « ectoplasmatico »¹⁵⁷⁹ de la pièce, comme si la chatte allait surgir, telle la Madama Pace pirandellienne.

Ines ? Ines ?

Ma **t'arricuarde** comme diceva **chella** vecchia pazza a Pozzuoli ?

« A fessa fete ! »

« Miezzuculì, io me ne saglio, ccià ! »

« Che ora è della notte, che ora è della notte, che ora è della notte ? »

« Pronto, Franco, sei tu ? Pronto, Franco, sei tu ? Pronto, Franco, sei tu ? »

« Vuie, 'onn Catelli, tenite 'a famm'arretrata 'e ttutt'a pezzenteria d'a razza vosta pe' sette generazione ! E invece e vedite e nobile, stamme talmente sazie, abbuffate 'e magnà, 'e ricchezze, 'e bbene, ca simme schiattate ! »¹⁵⁸⁰

Les deux dernières répliques sont issues de *Le cinque rose di Jennifer* et de *Ferdinando*. C'est un temps disparu qui revit ainsi de façon épiphanique par ces citations et répétitions de modules qui résonnent dans le vide laissé par l'Absent.

Mais dans cette logorrhée, ce dialogue imaginaire avec cette Ines appelée en vain (la pièce se termine sur une question répétée à l'envi sur tous les tons : « Lo sai di chi è il compleanno oggi, lo sai di chi è, chi è ? »), tout est en réalité tourné vers l'Absence, vers la mort. En témoigne le refrain que le Personnage n'arrive pas à finir : « Sant'Antuono, Sant'Antuono, pigliate 'o vecchio e damme 'o nuovo e dammillo forte forte comm'a na' capa ['e morte... !] ». Il s'agit d'une comptine que chantaient les enfants lorsqu'ils perdaient leurs dents de lait, mais la fin est différente. Ici, la force invoquée est comparée à celle d'une tête de mort. Mais le dernier mot s'étrangle dans la gorge du Personnage, comme si, pendant une fraction de seconde, la réalité de l'indicible s'imposait à lui. Ses sautes d'humeur sont soudaines, il passe d'un ton léger à un vrai moment de désespoir lorsqu'il s'empare des roses et les jette par terre une par une, comme si une fulgurance venait de lui révéler la vacuité du jeu, l'horrible réalité. Le jeu, qui était celui d'un début de strip-tease sur musique moderne, continué par le fait de se parer de boucles d'oreilles, d'un diadème et de se repoudrer, puis

¹⁵⁷⁹ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

¹⁵⁸⁰ Enzo Moscato, *Compleanno* [en ligne], cit. Les mots signalés en gras ici sont prononcés en italien dans la captation : « ti ricordi » ; « quella ».

d'un verre porté à la santé d'Ines, s'interrompt brutalement. Le Personnage chancelle, son visage se crispe dans un début de crise de larmes, mais il se ressaisit et retourne s'asseoir. La solitude est ce qui caractérise la scène : le Personnage chante seul, danse seul, parle seul. Les histoires qu'il raconte sont aussi des histoires de solitude fatales, tout comme était celle de Jennifer. La chanson de Suzanne Vega qui se fait entendre est aussi une histoire de solitude. Un vide que le Personnage remplit tant bien que mal avec des bandes de tulle par terre, avec des ballons de baudruche, avec des atours en toc. Mais à la fin, le vide semble reprendre le dessus : le Personnage crève les ballons, enlève ses atours, ôte son kimono et reste en T-shirt très masculin. Le pistolet dont il se saisit est la proximité même de la mort, sa possibilité concrète (Jennifer, à la fin des *Cinque rose*, se le mettait en bouche et tirait) : une danse macabre pour un deuil qui ne peut se dire directement. La pièce se termine sur la reprise du même motif qu'au début.

Ines ? Ines ?

Ma come hai detto che si diceva « signorina » in tedesco, prima ?

Fraulè o froilai ?

(sembra ascoltare l'inesistente voce, per un istante)

Ah ! Fraulein, fraulein ! Aggio capito !

E allora, tanti auguri, fraulein !

E ghiamme, fa' ampressa, viene ccà, ca se stutano 'e cannele !

Avimm' 'a fa' nu brinneso, avimm' 'a festeggià !

Lo sai di chi è il compleanno oggi, lo sai di chi è, chi è ?

(solleva il pesante vassoio e dirigendosi verso il fondo della scena, la fiamma delle candele oscillante ai suoi mutevoli, incerti cambi di respiro e di tono...)

Lo sai di chi è il compleanno oggi, lo sai di chi è, chi è ?

Lo sai di chi è il compleanno oggi, lo sai di chi è, chi è ?

Lo sai di chi è il compleanno oggi, lo sai di chi è, chi è ?

(così di seguito, fino a che scompare del tutto)

*Sipario*¹⁵⁸¹

La question, répétée inlassablement, retentit tandis que la bande-son des Gipsy King la recouvre peu à peu. Plus le Personnage s'égosille et plus la question sonne désespérée¹⁵⁸². Il s'éloigne lentement et disparaît dans le noir, d'où il était venu au début avec le plateau en main, le visage éclairé par les bougies d'anniversaire.

¹⁵⁸¹ Ibid.

¹⁵⁸² « [...] l'accelerazione del ritmo della frase vocale, dapprima festosamente intonata e poi così alta e acuta in crescendo da produrre un effetto di falso grido, senza più suono alla fine ». Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 240.

3.8. Le grotesque selon Moscato

Dans cette pièce où la solitude contraste avec les épiphanies de silhouettes, de voix et où le tragique de la perte d'un être cher jure avec le ton décalé du Personnage et de ses histoires, Enzo Moscato manipule la tonalité grotesque¹⁵⁸³. Ce travail provient au départ du constat par l'acteur-auteur de l'impossibilité d'un registre pur, empêché par l'évolution d'une société vers un mélange inévitable des émotions, d'une « laïcisation »¹⁵⁸⁴ de ce qui, autrefois, était considéré comme divin. La parodie investit tous les champs, des événements racontés jusqu'aux personnages et le tragique est devenu impossible.

Una volta c'erano i contrari, la destra e la sinistra, il Bene e il Male. Oggi, saltate tutte le barriere di distinzioni fra le cose – e i generi – stiamo nella palude. Le difficoltà ad uscirne generano il grottesco [...]. Il grottesco è la cifra espressiva universale del « senso » dei tempi che viviamo¹⁵⁸⁵.

La critique de la société contemporaine chez Moscato est donc peut-être là, dans cette nostalgie pour un Un perdu, pour l'impossibilité d'une « operazione filologicamente purista, col classico, con la tragedia ». L'unité et même l'union sont des notions qui n'ont plus voix au chapitre et l'Absence n'est plus seulement celle du défunt, mais devient une condition de notre existence.

[...] anche adesso siamo in un tempo di « perdita », siamo dentro un grande deterioramento della Presenza, anche nei rapporti umani non c'è più quella presenza di un tempo, quel combattere, quel sentirsi uniti per una comune causa, per un ideale, è un'epoca priva di Ideale, da qui la speranza che questo possa tornare ad essere¹⁵⁸⁶.

Solo che i creati, fenomenicamente, empiricamente, sono molti, così come molti sono i corpi e sono i pensieri – specchi, echi, rifrazioni di quell'unico – unificante Creato Primo, Creato Archetipo, che tutti – sbiadite sue copie, patetiche mimesi della sua irraggiungibile, inumana, perfezione – li costituisce¹⁵⁸⁷.

¹⁵⁸³ Anna Barsotti parle d'un « rituale funebre ma carnavalesco ». Ibid., p. 238.

¹⁵⁸⁴ « Il divino – tramite la volgarizzazione massmediale – è divenuto gossip e il gossip, sempre attraverso lo stesso tramite, è assunto a divinità suprema ; perciò tutto il lavoro di riadattamento e quello insieme agli attori assomiglia ad un burlesque reality show, non certo alla tragedia antica. Ma è un reality show volgare e “passatico”, non per colpa o volontà mia, dell'autore-regista, bensì dei tempi che viviamo e dell'opera di cancellazione-farsizzazione della dolorosa traccia originaria, operata dall'incultura e insensibilità contemporanea ». Enzo Moscato, « Quando tragico fa rima con grottesco » [en ligne], cit.

¹⁵⁸⁵ Ibid.

¹⁵⁸⁶ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

¹⁵⁸⁷ Enzo Moscato, « La *Coincidentia Oppositorum* » [en ligne], cit.

On pense ici à la douleur de la Séparation chez Artaud : « Entre son corps et son esprit, entre son corps et sa chair, entre l'idée et le mot, toujours revient la séparation »¹⁵⁸⁸.

L'Un perdu, il importe de le retrouver à travers le multiple, précisément par les opérations de contamination, qui mettent en contact ce qui était soigneusement séparé. Moscato prend acte de cet « agghiacciante insito del grottesco »¹⁵⁸⁹ pour le travailler et l'approfondir sur scène, en allant au-delà du mélange habituel entre le comique et le tragique qui caractérise la dramaturgie du XX^e siècle. De fait, il faut retourner à la définition de base du grotesque, celle qui a trait au carnavalesque, pour comprendre combien cette contamination peut être riche de solutions théâtrales.

[...] la forme du grotesque carnavalesque [...] illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible¹⁵⁹⁰.

De la même façon Moscato s'amuse à mêler le haut et le bas, entraînant ses propos dans un rabaissement qui précipite l'élevé au niveau du ventre, des organes génitaux. La poétique de Moscato est celle de la diarrhée, non pas dans le sens du trop-plein, mais du laisser-aller, de l'anti-constipation (qu'elle soit spirituelle ou vocale). Ce pont créé entre haut et bas amène à la régénération cyclique. Dans un monde contemporain où le corps est castré de ses fonctions excrémentaires, reproductrices, de régurgitation, Moscato réhabilite un « corps ouvert, non prêt », « pas franchement délimité du monde : il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses »¹⁵⁹¹. Cela rejoint l'idée du corps sans organes : le corps de l'a-sexuel, le Personnage, est vecteur de flux qui le traversent (et en particulier la vie et la mort, qui se tiennent tous deux dans ce revolver à double emploi), c'est un corps non individuel, non fini, mais pris dans une dynamique du monde que seule la scène peut permettre. Le registre comique placerait ce personnage hors du monde car le rire sarcastique éloigne, ne mêle pas. De même le registre tragique abolirait toute la tension vers le bas, vers le corporel, le vivant. Le grotesque contient donc en lui plusieurs tonalités, il permet le ton changeant, le

¹⁵⁸⁸ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, p. 12.

¹⁵⁸⁹ Enzo Moscato, « Quando tragico fa rima con grottesco » [en ligne], cit.

¹⁵⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 44.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

pathétique, le ridicule, le drôle, l'émouvant. Le Personnage est à l'intérieur du monde. Son indéfinitude se caractérise par le refus de la trajectoire linéaire, (de la naissance à la mort), il est au contraire pris dans un cycle (d'où le retour des refrains, d'où la fin du spectacle *Compleanno* identique au début) qui s'inscrit dans le devenir du monde.

L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son *ambivalence* : *les deux pôles du changement* : *l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose*, sont donnés (ou esquissés) sous une forme ou sous une autre¹⁵⁹².

La comptine de Sant'Antonio peut donc prendre un autre sens : « Sant'Antuono, Sant'Antuono, pigliate 'o vecchio e damme 'o nuovo e dammillo forte forte comm'a na' capa 'e morte... ! ». La régénération est indispensable après la perte d'un être cher et le théâtre offre le lieu idéal pour ce renversement du monde, pour rappeler à la vie ce qui n'est plus.

In « Compleanno » si rimemora, come per una festa fissa, una stabile ricorrenza di calendario del dolore umano, il ritorno ciclico di un avvenimento che aspettiamo, che conosciamo, che ri-conosciamo, ogni volta, nei suoi tratti, nei suoi contenuti, nelle sue spettrali forme : l'Assenza, e, insieme all'Assenza, la speranza, il sogno, l'utopia che l'immense, insondabile vuoto che essa trascina, possa essere illusoriamente, magicamente colmato, sia pure per un momento, dalla pratica del ricordo, dal rosario, sempre più inesatto e sempre più lacunoso, delle cose fatte e dette un tempo. In altri termini, si tratta di mettere in opera, in pubblica finzione, la più formidabile e intima messa in scena, o illusione, che il cuore umano conosca : quella di poter convertire in Presenza, in carne, sangue, vita, voce, parola, attraverso dei rituali, delle reiterazioni linguistico-gestuali, dal sapore sciamanico, l'universo fantomatico e fantasmatico, spettrale, invisibile, assolutamente silente, dell'Assenza, della Mancanza, di Ciò che non è e non può ritornare mai più¹⁵⁹³.

Tandis que nos sociétés ont évincé cette idée de mort pour promouvoir au contraire la vitalité (mais une vitalité qui induit sa propre fin car consommatrice, individualiste), le terrestre du théâtre de Moscato réintroduit cette coexistence sur le fil du rasoir. Le devenir qui existe dans l'alternance mort-vie se retrouve dans la conception qu'a Moscato du théâtre lui-

¹⁵⁹² Ibid., p. 33.

¹⁵⁹³ Enzo Moscato, « Un sì luttuoso show (o slow ?). “Compleanno” e il passaggio in scena della “todes-trieb” » [en ligne], cit.

même : un lieu où advient la vie, quelque chose de « inquiétante »¹⁵⁹⁴, c'est-à-dire qui ne laisse pas les défunts en paix. Comme le protagoniste de *Conversazione in Sicilia* qui refusait de vivre « nella quiete della non speranza »¹⁵⁹⁵, Moscato ressent le besoin de se mettre dans un flux, un mouvement qui combatte un immobilisme-mort.

Le grotesque mis en scène par Moscato présente toutefois un caractère particulier dans le sens où il traverse les personnages de *trans-*, ces *femminielli* qui appartenaient autrefois à la vie quotidienne populaire de Naples. Entités du devenir, derniers bastions d'une corporéité violente, intense, c'est toutefois la solitude qui les atteint. Ils sont un pont vers l'autre conception du monde, lorsque le retournement (carnavalesque) était encore possible. Or, le corps individualisé moderne, qui s'est éloigné du bas en perdant le lien qui le relie à la terre, lieu de dégénérescence et de régénération, ne permet plus cette vision duale du monde. C'est ce qu'ont perdu les personnages de Rucello, déportés du monde, non plus grotesques mais seulement pathétiques¹⁵⁹⁶. Moscato ne peut que pratiquer un grotesque issu de cette évolution, caractérisé par la solitude (qui n'est pas due qu'à l'absence de l'être cher, mais qui est due au dépeuplement du monde). L'« individuazione »¹⁵⁹⁷ moscatienne, dans sa sensibilité particulière, dans sa propension à l'événement, a encore des voies d'accès à ce retournement, à cette contamination des contraires, à cette peste qui ne peut qu'être infectieuse sur scène. Et ce « réalisme grotesque » chez Moscato n'est plus « le principe matériel et corporel présenté sous son aspect universel de fête, utopique »¹⁵⁹⁸, mais bien le principe matériel et corporel présenté comme nostalgie. La fête n'est plus qu'un mousseux débouché et éventé, quelques ballons de baudruche au sol. La transformation physique subsiste (travestissement), mais le Personnage est seul dans cette célébration du retournement.

L'autre caractéristique du grotesque chez Moscato est que qu'il envahit aussi le langage. C'est bien dans le langage (et dans la posture physique qu'il induit) que se tient l'abolition des organes, des frontières et des catégories. Les hiérarchies sont supprimées, le dialecte théâtral côtoie l'anglais et l'allemand, les références à Spinoza passent par une

¹⁵⁹⁴ Enzo Moscato, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » [fichier informatique], cit.

¹⁵⁹⁵ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1953, p. 8.

¹⁵⁹⁶ Daria Di Bernardo fait part, à ce propos, d'un grotesque contemporain séparé de la joie de la communauté et d'un eros qui perd son acceptation joyeuse pour devenir au contraire sombre, violent et primitif, exprimant ainsi la dégradation anthropologique de la personne humaine. Daria Di Bernardo, « Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Rucello », cit., p. 163.

¹⁵⁹⁷ Enzo Moscato, « Della Scrittura-Vita » [en ligne], cit.

¹⁵⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 28.

banque du sperme et Proust est associé aux bordels de la ville partenopéenne. Tout cela advient dans un temps hors du temps, celui du théâtre, qui permet d'aller à rebours ou à contre-courant dans l'espace-temps habituellement contingent.

L'acteur représente, mais ce qu'il représente est toujours encore futur et déjà passé, tandis que sa représentation est impassible et se divise, se dédouble sans se rompre, sans agir ni pâtir. C'est en ce sens qu'il y a un paradoxe du comédien : il reste dans l'instant, pour jouer quelque chose qui ne cesse de devancer et de retarder, d'espérer et de rappeler. Ce qu'il joue n'est jamais un personnage : c'est un thème (le thème complexe ou le sens) constitué par les composantes de l'événement, singularités communicantes effectivement libérées des limites des individus et des personnes. Toute sa personnalité, l'acteur la tend dans un instant toujours encore plus divisible, pour s'ouvrir au rôle impersonnel et préindividuel. Aussi est-il toujours dans la situation de jouer un rôle qui joue d'autres rôles¹⁵⁹⁹.

La cantilène du Personnage se fait invocation, épiphanie d'une dimension où s'inscrit Rucello-Ines, dont c'est éternellement l'anniversaire. Là où le langage carnavalesque se faisait « réservoir où s'accumulent les divers phénomènes verbaux interdits et évincés de la communication officielle »¹⁶⁰⁰, le langage de Moscato se fait transgression non pas par des jurons, des blasphèmes et des grossièretés comme dans le carnaval analysé par Bakhtine, mais par la jouissance à fragmenter une parole qui ne répond plus aux lois de communication, par la mastication délectée d'idiomes différents, surtout si cette expulsion sonore se fait mal, est incorrecte. Un réalisme grotesque anti-pornographique du corps et du langage, où tout apparaît nu dans son haut et son bas, sans volonté de se prostituer à l'acquiescement d'une vérité dominante.

« In scena si deve praticare il limite, il crinale, la doppia faccia delle cose. Né di qui, né di là, ma in mezzo. Pericolosamente in mezzo »¹⁶⁰¹. La poétique de cet artiste napolitain projeté vers l'ailleurs cherche donc à créer sur un déséquilibre fondamental qui se projette sans cesse vers les frontières, vers l'envers, le contraire et l'altérité. Prenant acte du grotesque du monde, un grotesque triste et solitaire, individualiste, cynique, il le retourne sur scène pour

¹⁵⁹⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, cit., p. 176.

¹⁶⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, cit., p. 26.

¹⁶⁰¹ Enzo Moscato, « Quando tragico fa rima con grottesco » [en ligne], cit.

inventer son registre, baroque dégradé, à travers des individuations qui ont perdu leur caractère limité de personnage pour, au contraire, devenir des faisceaux de voix, seuls vecteurs possibles de l'évocation éphémère, cruelle, choquante de la réalité dans toute sa complexité, loin de la rationalisation et de la mimétisation. Un théâtre habité par la nostalgie de l'Un perdu, qui trouve pourtant le moyen de le recomposer précisément au moyen de la multiplicité et de la contamination. Car comme le disait Deleuze :

L'univocité de l'être ne veut pas dire qu'il y ait un seul et même être : au contraire, les étants sont multiples et différents, toujours produits par une synthèse disjonctive, eux-mêmes disjoints et divergents, *membra disjuncta*. L'univocité de l'être signifie que l'être est Voix, qu'il se dit, et se dit en un seul et même « sens » de tout ce dont il se dit. Ce dont il se dit n'est pas du tout le même. Mais lui est le même pour tout ce dont il se dit¹⁶⁰².

C'est un langage cruel, de cette cruauté rigoureuse, implacable qui va au plus profond, au plus noir, afin d'entrer en contact, ne serait-ce que pendant une heure ou deux, avec une autre appréhension de la réalité. Le théâtre mis en œuvre doit surgir d'un langage qui sera « arrach[é] à son piétinement psychologique et humain »¹⁶⁰³.

L'écriture (dramaturgique, scénique, corporelle) de Moscato a désormais dépassé le monologue, mais va aussi au-delà du silence douloureux de facture eduardienne ou de la détresse linguistique des créatures de Ruccello. Il propose un continu discours indirect libre qui fait exploser les lignes : ce qui était tourné vers l'intériorité, vers l'intimité d'une âme se dénudant en scène est extériorisé en étalage impudique, en faisceau de voix expulsant ce par quoi elles sont traversées. Le grotesque de Moscato se trouve là, dans ce retournement du corps et de l'âme, et surtout dans un plurilinguisme désentravé de son carcan de significations, devenu instrument évident, non discutable et intraduisible d'expression de ce qui surgit. Le mélange des idiomes constitue un langage, sans règles, sans limites, mouvant, le seul capable de formuler la contamination du monde.

Dans cette présentation théâtrale de figures toujours prises dans un devenir-mineur, d'« ethnies »¹⁶⁰⁴ anhistorique qui se constitue par les strates et non par une hiérarchie ou une soumission (même pas au temps historique, car elle déborde les époques), dans ce petit peuple dialectal qui est en perpétuelle tension vers un dehors vital se trouve précisément la dimension

¹⁶⁰² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, cit., p. 210.

¹⁶⁰³ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », cit., p. 138.

¹⁶⁰⁴ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 127.

politique du théâtre de Moscato : « Le théâtre surgira comme ce qui ne représente rien, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir universel »¹⁶⁰⁵. C'est précisément ce sur quoi jouent les lignes de variation continue mises en œuvre par le théâtre de Moscato, ainsi que ses langues :

Queste lingue, e le pratiche sceniche che sottendono e propongono, sono attestate sul versante politico del non-conformismo, del non-consenso, del non-allineamento, non foss'altro, lo ripeto, per la deliberata scelta di uno strumento linguistico-estetico minoritario, socialmente e etnicamente ritenuto non-egemone, escluso, depotenziato, relegato in « apartheid » in cui, il riconoscimento (recalcitrante) di un innato senso creativo all'espressività meridionale, va di pari passo con la negazione costante della sua integrazione produttiva all'interno di un contesto socio-economico nazionale ed europeo, comunque globale¹⁶⁰⁶.

Le théâtre de Moscato et de ses langues se fait donc acte de résistance en mettant en œuvre un Sud vigoureux et mouvant, c'est-à-dire un devenir-napolitain, un devenir-méditerranéen comme une « brûlante variation » dans le panorama du contexte théâtral italien.

¹⁶⁰⁵ Ibid., p. 130.

¹⁶⁰⁶ Enzo Moscato, « Lingue del Teatro, Teatro delle Lingue », cit., p. 92-93.

ANNEXE 4. ENTRETIEN AVEC ENZO MOSCATO

L'entretien avec Enzo Moscato n'ayant pas pu se faire directement, les questions lui ont été posées par écrit, envoyées par e-mail et il y a répondu durant le mois d'août 2014. Les réponses sont donc celles qu'a rédigées personnellement Enzo Moscato.

E. C. : È cresciuto in un ambiente dialettale. Quando ha avuto i primi contatti con l'italiano, e quali erano i Suoi sentimenti rispetto a questa lingua ?

E. M. : I primi contatti con la lingua italiana li ho avuti a 6 anni, in prima elementare. Venivo da un ceto e da un ambiente dove la lingua che si parlava era esclusivamente quella napoletana, che, tra l'altro, era pure quella delle canzoni, storiche e moderne, composte a Napoli, che io già amavo moltissimo. In seguito, coll'arrivo della televisione anche a casa nostra, ho fortificato l'apprendimento dell'italiano e questo è poi continuato per tutta la vita, con gli studi medi, superiori, con la laurea in filosofia. Naturalmente, anche il mio incontro con i libri e la pratica assidua della lettura sono stati molto importanti. All'inizio, però, l'apprendimento dell'italiano, trattandosi per me, scugnizzo dei vicoli, quasi di una lingua straniera, è stato difficile. A momenti, anche traumatico.

E. C. : Napoli fa parte del Suo teatro quanto Lei fa parte di essa, e la Sua voce si intreccia con la voce di questa città in una compenetrazione intensa, fin dall'inizio. La evoca in termini sempre molto forti, sensuali, corporei, sessuali . È mutato nel tempo il Suo sentimento nei confronti di questa città ?

E. M. : Il mio sentimento verso Napoli è mutato in relazione al come e al quanto, negli anni, mutavo io. L' ho amata e odiata allo stesso tempo, lasciata e presa tante volte, Napoli, e così ho fatto anche nei riguardi della sua/mia lingua-cromosomi. Ritengo che con la propria origine genetico-culturale si faccia sempre così. Si va e si viene, ci si allontana e si ritorna. Avendo, col tempo, conosciuto e un po' praticato tanta parte del mondo e delle lingue del mondo, la mia culla-Napoli se ne è solo avvantaggiata e arricchita, divenendo così essa stessa mondo, e non un luogo di nascita soltanto. Ora, a Napoli, io ci vivo sempre, l' ho scelta e non subito come luogo di residenza, ma proprio per la mia formazione culturalmente « allargata », non la sento più come parrocchia o campanile d'appartenenza, ma un angolo d'universo che riflette non solo su sé stessa ma su tutto l'universo, per l'appunto.

E. C. : Il tradimento è un concetto importante del Suo teatro : parla di quello che opera nei confronti di se stesso, tra il momento della scrittura e quello della messinscena, ma c'è anche il tradimento rispetto alla tradizione napoletana. Si è discusso molto dei rapporti che Lei aveva con il teatro di Eduardo (anche all'occasione dello spettacolo Ta-Kai-Tà). Ma io vorrei sapere come la lingua contaminata e ibrida che ha inventato si colloca rispetto a questa tradizione e se ha lavorato proprio nel senso di un tradimento rispetto ad essa ?

E. M. : Il concetto e la pratica letteraria e teatrale di « tradimento » sono importanti. Esso non va inteso in senso etico o moralistico, ossia come « rinnegamento », bensì in tutt'altra

maniera. Io non rinnego proprio niente della mia origine-matrice culturale-Napoli ; al contrario, attraverso la riflessione e il distacco, attraverso la comparazione continua di mondi etnici-culturali-sociali-linguistici diversi tra di loro, penso che ci si trasformi e si migliori, pur restando nell'intimo, nel profondo, ciò che essenzialmente si è. Si è sempre stati.

Il tradimento, rispetto alla tradizione, è necessario, non tanto per abbandonarla, ma per mantenerla in vita anche al presente. Per renderla contemporanea, « nostra », in tutti i sensi. La radice della parola tradimento è la stessa, « trad », che troviamo in tradizione o anche in traduzione. Per me « tradire » è portare avanti, nel presente e nel futuro, ciò che ci viene o ci appartiene dal passato. Aggiornando, semmai, l'« antico », non rinnegandolo o facendolo morire. Quando la tradizione muore, abbiamo al suo posto un grande « inganno » per i sensi : la convenzione, che, appunto, non fa uso di nessun tradimento, di nessun libero arbitrio, ma è solo lettera morta, obbedienza passiva a ciò che « pare » vivo ma vivo non è più. È solo un cadavere puzzolente e disgustoso, cosparso di allettevoli profumi, perché nessuno si accorga della formidabile « bidonata » !

E. C. : Ha parlato spesso di Eduardo, ma ho letto meno cose di Lei su Totò, altro inventore di linguaggi. È stato un personaggio importante nella Sua riflessione creativa ?

E. M. : Direi che Totò è l'esempio più calzante di ciò che può fare la tradizione quando l'artista l'assume totalmente ma contaminandola-tradendola con infinite altre tradizioni culturali. Essa si trasforma e si rinnova, facendosi così da linguaggio geograficamente e antropologicamente circoscritto, linguaggio universale. Totò, pur essendo totalmente napoletano, non è geo-local, ma è, piuttosto, l'idea, l'anima, l'essenza di Napoli a livello planetario. Così come, per esempio, Platone è l'idea del mondo greco antico, Machiavelli quella dell'Europa del Rinascimento, Mazzini quella relativa al Risorgimento dell'Italia nell'ottocento etc...etc...

E. C. : Genet parla di un teatro fra le tombe, della necessità di aggiungere tenebri all'arte drammatica. Varie volte Lei ha parlato della necessità della coincidenza oppositorum, di avvicinare quello che è antinomico : il buio con la luce, la vita con la morte. In che modo il dialetto e la contaminazione delle lingue aiutano a realizzare questo ?

E. M. : La mia lingua napoletana – non il dialetto, perché può dirsi a giusto titolo lingua ciò che da dieci secoli almeno è sistema attivo di segni e di significazione... – la mia lingua napoletana m'aiuta da sé stessa a trasformare sé stessa, è autocreata ! A chi l'ama e vuole conoscerla e sfruttarla a fondo si fa automaticamente più estesa, più disponibile, più universale possibile, solo che lo si voglia e si abbia il coraggio di osare ! Insieme a questo ardire, io però faccio uso anche di altri strumenti per « lavorare » la lingua, ed essi sono lo studio, l'approfondimento dei linguaggi, lo sconfinamento continuo in altri ambiti epistemici o di sapere. In altre parole faccio uso continuo di apertura mentale e di astensione, quasi ascetica, dal praticare pregiudizi, stereotipi, luoghi comuni...

E. C. : Ha conosciuto l'avvento della TV e lo sviluppo di una lingua italiana « media », che Lei ha qualificato qualche anno fa di « lingua di bidet, a-fecale, omologata ». Lei che padroneggia il dialetto, le lingue straniere e l'italiano aulico, come giudica adesso la lingua italiana attuale ? Come considera il pensiero di Pasolini a proposito della lingua italiana ?

E. M. : L'uso, sbrigativo e assassino, delle diversità e delle differenze espressive umane, da parte dei massmedia, che mettono al posto di questa potenziale ricchezza antropologica, la povertà quando non la nullità dell'omologazione, negli ultimi anni ha registrato un micidiale salto in estensione, passando, dai giornali o dalla televisione, ad ambiti che fino a qualche tempo fa sembravano isole o roccaforti del contrario del consenso a-critico e della serialità, e cioè la letteratura, il teatro, la pittura e via discorrendo.

Anche qui, purtroppo, stiamo cominciando a registrare la presenza sempre più sfacciata ed impunita del « vuoto a perdere » di cui sopra, destinato ahimè, ad altri vuoti a perdere, imbecilli ed imbecillizzati : i lettori, gli spettatori... e compagnia cantante, ma chiuderei il discorso qui, per pura discrezione o carità cristiana, ti pare ?

E. C. : Gilles Deleuze opera una differenza tra uso maggiore e uso minore di una lingua, che la mette in variazione continua, non la lascia in preda alle sue costanti. La Sua creazione linguistica sulla lingua, secondo me, realizza esattamente questo lavoro di variazione continua sulla lingua. Deleuze parla anche dell'atto di creazione come resistenza. È d'accordo con questo ? Contro che cosa è in resistenza il Suo teatro ? (Chiedo scusa se sembra una domanda troppo vaga o ingenua).

E. M. : Grazie per il complimento e per l'accostamento al lavoro di Gilles Deleuze ! La tua domanda non è scontata, anche se scontata, forse, può apparire la mia risposta, che è la seguente.

L'arte non è arte se non è resistenza.

Non c'è un'arte pacifica o pacificata.

L'arte è sempre guerra – una guerra di vero senso contro l'invasione del falso senso.

La resistenza a questo male, questo cancro, che è l'intrusione del falso nella costruzione o la messa a fuoco del vero, dev'essere continua. Più continua e più inflessibile ancora quanto più l'artista viene « accettato » o persino « premiato » ! Come dice Virgilio nell'*Eneide* : « Timeo Danaos et dona ferentes »... L'artista autentico non deve mai smettere la pratica del dubbio sistematico e della non pacificazione, rispetto all'ovvio, lo stupido, il banale, il pregiudizio, messo in campo, sempre, dal Potere.

Soprattutto, non deve smetterli, quando questo Potere prende ad adularlo, a lusingarlo, a tirarlo dalla sua parte. Se lo fa, automaticamente, abdica alla resistenza, e quindi... all'Arte, qualunque specifico espressivo essa incarni o rappresenti !

E. C. : Nelle Sue opere viene eliminato lo schema tradizionale del rapporto amoroso fisico. Non c'è sessualità vissuta in modo pacifico, tra due persone consenzienti e liete. I corpi vengono brutalizzati, c'è sangue, stupro, prostituzione. E c'è la figura del travestito e/o transessuale e della prostituta che calamitano queste tensioni. Infine, la figura classica dell'uomo pater familias è scomparsa. Quale rabbia, quale violenza questi personaggi esprimono per Lei ?

E. M. : Le figure brutali e talvolta anche assassine – al limite della legge e del senso – che, talvolta, appaiono nella mia scrittura, potrei dire che sono – tutte- nient'altro che metafore o figure retoriche che trasmettono appunto la non-pacificazione, la bellicità continua, il non-consenso e non-allineamento all'omologazione sociale di cui ho detto poc'anzi. Ma ti sarai accorta che spesso – quasi sempre – queste figure operano e parlano con un tono o una modalità emotiva, ironici, sarcastici, sferzanti, dissacratori.

Segno che io non disgiungo mai l'impegno dal distacco, il tragico dal paradossale o ridicolo, o patetico ! Sono, se vuoi, pura fiction. Messe in campo per veicolare « altro » da ciò che altrove, sulla pagina o la scena, sta accadendo. Il conflitto, scritto o rappresentato, non è mai naturalistico, mai meccanico, mai fine a sé stesso, perché il teatro, per me, non è... sociologia !

Ma serve – mi serve – per mirare dritto alla possibile simbolizzazione o trasfigurazione di esso. Cioè, a una catarsi, a una purificazione, dagli elementi – bruti e brutti – insieme – del conflitto della vita. A creare, in fin dei conti, uno stato emotivo, in chi legge o guarda, disponibile a capire e a sentire, a condividere e a partecipare. In una parola : a trasformarsi.

E. C. : Secondo Lei, esiste un corpo dialettale ?

E. M. : C'è un corpo dialettale, è ovvio. Parzialità di un più complesso corpo linguistico. A sua volta, il corpo linguistico, è parte di un più ampio corpo concettuale, e quest'ultimo, magari, di un più elevato e rarefatto corpo metafisico...

Tutto è parte e 'doppio' di qualcos'altro, in teatro. All'infinito. Così come ha capito ed insegnato l'immenso genio di Antonin Artaud.

E. C. : La prima volta che ho sentito la Sua voce, sono rimasta colpita dalla sua dolcezza e acutezza : con i temi così gravi di cui parlava, probabilmente mi aspettavo una voce cupa, forte. Per di più i Suoi personaggi si esprimono con una pronuncia assolutamente antinaturalistica, e la parola esplose in tutte le direzioni sonore. Come lavora sulla Sua voce, la sua musicalità ?

E. M. : Voce e musicalità, se ci sono in me, così come le hai percepite tu, sono forse – di base – un dono di natura. Dono, che nell'infanzia e nell'adolescenza, non ritenevo affatto di possedere. Anzi, ricordo che, a quei tempi, detestavo la mia voce, perché gli altri, spesso, mi facevano notare che era troppo esile, troppo poco assertoria o virile, troppo femminile, forse, e questo, in un ambiente fortemente maschilista e patriarcale, per me era un problema. Così, cercavo di parlare il meno possibile, rischiando di passare per un mutacico idiota ! Col tempo, accettando la mia voce così com'era, lavorandoci da attore e poi anche da... chansonnier, ho capito che poteva essere, a teatro, un potenziale espressivo formidabile... e allora, eccola qui, la mia voce : null'altro, che l'effetto di una voluta e sofferta « trasformazione », pur' essa !

E. C. : Il Suo è un teatro delle voci, in cui, ad un certo momento non è più un personaggio che parla, ma qualcosa parla : un qualcosa di cui il personaggio diventa ricettacolo ed emittente (penso a Compleanno). Invece nel caso di Annibale Ruccello, si trattava più di un teatro delle voci che muoiono, del silenzio dovuto allo sradicamento in periferia, dell'essere che parla con il proprio telefono o della donna che mangia il suo maschio. Qual è la forza che Le fa scegliere l'evocazione delle voci piuttosto che il silenzio ?

E. M. : La forza che mi fa – e che mi ha fatto finora – scegliere l'evocazione della voce, piuttosto che il silenzio, beh... non lo so ! Se lo sapessi, avrei finito di scrivere e di lavorare per il teatro ! O di esprimermi, tout court ! È un mistero. Forse, la radice prima di senso di tutta la mia vita ! La sua ragion d'essere !

Lasciamo questo mistero lievitare e ispirarmi, da nascosto e irrivelato qual è, se me ne fa dono ! « Tutto è Grazia », scriveva Bernanos. E io, appunto, per il piacere di scrivere e di essere a volte parte fisica di questa scrittura, mi sento un « graziato », un semplice miracolato !

E. C. : Nella messinscena del 2010 di Pièce noire, Desiderio, angelo artificiale che – nel testo pubblicato – parla un italiano altrettanto artificiale, puro, inesistente, questa volta rimane muto nel primo atto. Perché questo cambiamento ?

E. M. : Desiderio rimane muto nel primo atto di *Pièce Noire* – nell’edizione da me diretta nel 2010 – perché ho dovuto interpretarlo io ! L’attrice che doveva farlo in scena, all’ultimo momento, non potè più... e, allora, siccome la parte era troppo lunga e difficile da impostare in breve tempo su un’altra attrice o attore, me ne assunsi io il peso ! Non riuscii a mandare a memoria tutte le battute, così pensai che, per la prima parte dello spettacolo, sarebbe stato affascinante fare il... muto ! Così come del resto muto ero stato per gran parte della mia vita da infante e da ragazzino. Trovo che sia stato un gran divertimento per me. E questo mi pare la cosa più importante. « Sempre libera, degg’io... », dice La Traviata. E così fu !

E. C. : Le faccio una domanda di curiosità : il ritornello che Lei canta in Compleanno su Sant’Antonio, è – come ho letto da qualche parte – una filastrocca dei bambini che perdono i denti ? E quando dice « forte forte, comm’a na’ capa ’e morte... ! », è la fine originale o l’ha inventata Lei ?

E. M. : La filastrocca di « sant’Antuòno » in *Compleanno* mi viene dalla tradizione orale napoletana. E, come tutti i bambini del mio quartiere, Toledo, la canticchiavo anch’io, da « piccerillo », così come mi avevano raccomandato di fare, quando, sui 5/6 anni di età, perdevo un dente. Allora, invocando sant’Antuono, che doveva farmi crescere i denti nuovi più forti di quelli di prima, mettevo il dentino caduto in un buco del muro di casa mia e... aspettavo la nuova dentatura !

Ovviamente, il riferimento finale alla « capa di morte » è aggiunta mia. In linea con tutto il « luttuoso show » per un amico scomparso, che è lo spettacolo.

E. C. : Si parla abbastanza poco del potenziale comico dei Suoi personaggi. Se penso a Pièce noire, i travestiti hanno qualcosa di buffo, tra il loro romanticismo ingenuo e il loro cinismo totale (anche in Ragazze sole con qualche esperienza). La comicità nasce soprattutto dalla lingua, dalla non padronanza di essa (Sisina, Grete Garbo ; il biglietto santo in napoletano che proverrebbe dalla Madonna in Festa al celeste e nubile santuario). Quanto è importante nell’efficienza delle opere questo aspetto comico ?

E. M. : Sì, è vero. Finora, si è trascurato parecchio – e direi anche inspiegabilmente – il rovescio comico del mio lavoro a teatro. Forse perché l’insieme « tremendo » delle cose che ho dovuto scrivere e mettere in scena intimorisce il pubblico, impedendogli di aprirsi ogni tanto ad un sorriso o a una bella risata !

Ma ci si dimentica che il contenitore urbano, metropolitano, di tutto questo « tremendo » è Napoli. E, Napoli, per sua natura, come la Sirena che è all’origine del suo mito di fondazione... cioè, una femmina/pesce... è doppia, ossimorica, ambivalente. Luce e buio, sempre.

Del resto, Napoli sono anch’io e come lei ho gli stessi dúplici – talvolta molteplici – aspetti contrastanti. Aspetti che mi tengo e che non nascondo affatto, né sulla pagina, né a teatro, né nella vita.

È una faccenda complessa, sia per Napoli che per me, riuscire ad essere veramente capiti e correttamente letti in tutta questa sfaccettatura, speculare e irradiante in ogni direzione, della

mia scrittura. Siccome, poi, di questi tempi, tutto ciò che è complesso e non semplicistico, insieme a ciò che appare differente e fuori dal coro, o lo si liquida o lo si banalizza, va da sé che io e Napoli – l'escranda delle esecrande città europee ! – corriamo davvero il rischio di essere del tutto fraintesi e malintesi !

Ma, per me, questo, fa parte del gioco. Il teatro – quello autentico – ed è ancora una volta il « matto » Artaud a dichiararlo ! – altro non è – e non può essere – che, appunto, rischio. Un mortale e salvifico insieme... « jouer » pericoloso !

Enzo Moscato (agosto 2014)

CONCLUSION

Notre étude à travers le parcours de cinq artistes contemporains provenant de quatre régions différentes – Marco Paolini de Vénétie, Ascanio Celestini du Latium, Enzo Moscato de Campanie, Emma Dante et Spiro Scimone de Sicile – nous a permis de comprendre des pratiques théâtrales qui ont délibérément choisi la langue dialectale comme élément fondateur de leur langue dramatique, dans une perspective de réinvention linguistique. Nous avons analysé les spécificités propres à chaque artiste et il est évident qu’aucun parcours n’est identique à un autre : la tentative de tracer une ébauche de cartographie du théâtre utilisant le dialecte dans l’Italie contemporaine ne peut qu’en tenir compte. La première constatation qui émane du corpus même est que les langues dialectales semblent être un matériau privilégié pour le théâtre de recherche du sud de l’Italie, tandis qu’au nord elles peinent à s’imposer dans les choix des artistes contemporains : cette géographie reflète la tradition du théâtre en dialecte et ses centres au cours du siècle dernier, c’est-à-dire principalement Naples et la Sicile. Le théâtre du Sud s’inscrit également dans un contexte culturel très différent de celui du nord, parcouru par une violence intrinsèque, tantôt muette, tantôt éclatante, qui contamine de façon sous-jacente toutes les relations entre les personnages mis en scène. La sexualité en particulier reste un domaine lourd d’interdits, de revendications et de répression que ces pièces siciliennes et napolitaines explorent régulièrement (notamment à travers les thèmes de la sexualité féminine, de la transsexualité et de la prostitution), tandis que les pièces de Celestini et de Paolini traitent beaucoup moins ce thème.

Si ces différentes approches du dialecte et du monde dialectal diffèrent d’une région à l’autre, la variété de ces recherches théâtrales permet toutefois d’affiner notre compréhension des dynamiques à l’œuvre dans cet usage contemporain du dialecte et de comprendre pourquoi, plus d’un siècle après l’Unité italienne, des artistes ont choisi délibérément de fonder leurs créations sur une réutilisation du dialecte. Ces créations font un usage de la langue dialectale qui n’est ni folklorique, ni hermétique (le succès auprès d’un vaste public en témoigne), mais elles tracent une troisième voie à l’intérieur d’un matériau linguistique à première vue archaïque et peu tourné vers la modernité qu’exigerait une recherche

contemporaine. Ces expérimentations explorent ainsi un nouveau rapport au temps, mais aussi à l'espace, qu'induit nécessairement une récupération des langues dialectales.

Les créations actuelles qui se fondent sur les langues dialectales posent à nouveau et d'une autre façon la question de la langue au théâtre. Ce n'est plus « pourquoi le dialecte ? » mais bien « comment le dialecte ? ». En effet, on ne peut plus penser ce problème qui a animé toute l'histoire du théâtre italien dans les termes d'une dichotomie, séparant d'une part l'italien, langue de pouvoir et possédant une dignité littéraire, et d'autre part les dialectes, qui pallient le défaut d'oralité de la langue nationale. Les conditions historiques, sociales et linguistiques du pays ont évolué vers une plus large maîtrise de la langue italienne et les lignes de démarcation qui persistaient entre les deux types de code se sont amoindries, notamment à travers l'utilisation des italiens régionaux. La hiérarchie très forte qui existait dans l'art entre une langue italienne prestigieuse et des langues locales subalternes ne se vérifie plus avec la même pertinence. Dans les créations théâtrales que nous avons étudiées, les frontières entre les langues sont également devenues poreuses et dans les pièces de matrice dialectale, l'italien est bien souvent intégré comme un élément d'enrichissement de la langue théâtrale, qui accueille une multitude d'apports tels que les dialectes d'autres régions ou encore des langues étrangères. Les langues théâtrales contemporaines de matrice dialectale sont donc des langues profondément contaminées, qui recourent aisément au plurilinguisme. Ce qui est désormais déterminant, c'est la prise de conscience que ce n'est pas le dialecte en soi qui est éversif, mais bien l'usage qui en est fait. De fait, il existe des usages du dialecte tout à fait conformistes, qui le figent dans une syntaxe, l'épinglent à un territoire, à une identité : c'est le dialecte du cri *noialtri* (le travail de Marco Paolini dénonce en particulier le dialecte des vellétés sécessionnistes de Vénétie), le dialecte du théâtre folklorique (celui qu'abhorre Enzo Moscato), le dialecte consolateur. Ces utilisations du dialecte jouent sur ses constantes et sur les clichés qui lui sont associés : c'est un dialecte que l'on reconnaît, que l'on identifie, que l'on peut classer et isoler dans une catégorie connue. C'est ainsi que la langue dialectale peut devenir langue majeure, voire mot d'ordre.

Or, les expérimentations linguistiques du théâtre analysées ici placent la création linguistique utilisant le dialecte dans un devenir mineur, qui travaille sur la variation continue de la langue, en déjouant les pièges du déjà-vu, du reconnaissable. Le conflit qui met en tension cette langue théâtrale en dialecte est ainsi redéfini. Les variations continues du napolitain de Moscato, du sicilien de Dante et de Scimone, du *romanesco* de Celestini, du

veneto de Paolini s'opposent justement à un état majeur de la langue, cette langue de la fin de siècle, limitée par plusieurs décennies de médias de masse. Il s'agit d'une langue médiane et médiocre, qui se place sur la ligne du milieu pasolinienne, langue nationale majeure (et donc comprise par tous mais, somme toute, pratiquée par personne¹⁶⁰⁷), diffusée comme un modèle mais qu'il faut enfreindre, une langue qui a subi l'homologation et l'acculturation qu'évoquait Pasolini. Maintenant que l'existence d'un italien oral est avérée, il semble que les dramaturges et acteurs soient toujours, et même davantage, réticents à en faire l'instrument problématique de leurs créations. Le problème n'est pas de trouver une langue déjà formée, qui puisse fonctionner dramatiquement, comme semblaient le souhaiter les dramaturges du XIX^e et de la première partie du XX^e siècle, mais de définir les valeurs données à la langue employée. L'hybridation des langues dialectales avec la langue italienne ne doit donc pas être pensée comme une synthèse entre dialecte et italien, mais bien comme une troisième langue, autre, nouvelle. C'est contre un italien du milieu, de la technologie et de la consommation¹⁶⁰⁸, que les langues théâtrales en dialecte se sont faites machines de guerre, afin de déborder dans toutes les directions les confins de la ligne médiane. Plus qu'un nouveau conflit, il faut ici penser en termes d'opération de déséquilibre, d'introduction de l'instabilité comme tension qui pénètre la langue théâtrale et brise ainsi tout danger d'état constant. L'acte de création des artistes soumis à notre étude et de beaucoup d'autres qui retravaillent le dialecte dans leurs œuvres est ainsi fondamentalement un acte de résistance, résistance au fait majeur, au mot d'ordre, à l'immobilité.

Un autre aspect fondamental de ces pratiques du théâtre contemporain est que les langues théâtrales continuent à être, plus que jamais, des créations de langues, des inventions : elles ne sont jamais imitations, mais toujours fabulations. Les langues dialectales n'échappent pas à cette règle, quand bien même elles pourraient apparaître comme des langues

¹⁶⁰⁷ « Mais à ce point, tout se renverse. Car si la majorité renvoie à un modèle de pouvoir, historique ou structural, ou les deux à la fois, il faut dire aussi que tout le monde est minoritaire, potentiellement minoritaire, pour autant qu'il dévie de ce modèle. Or, la variation continue ne serait-elle pas précisément cela, cette amplitude qui ne cesse pas de déborder, par excès ou par défaut, le seuil représentatif de l'étalon majoritaire ? La variation continue ne serait-elle pas le devenir minoritaire de tout le monde, par opposition au fait majoritaire de Personne ? ». Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », cit., p. 124.

¹⁶⁰⁸ Ce nouvel italien se substitue en quelque sorte à celui que Pier Paolo Pasolini avait mise en évidence dans le schéma tripartite où se plaçaient les différentes créations de littérature italienne (« Nuove questioni linguistiche », cit., p. 11) : l'« italiano medio » alors défini a désormais disparu, remplacé par l'italien technologique qu'analyse Pasolini dans ce même texte.

maternelles¹⁶⁰⁹. La langue de création résulte toujours d'une série de choix artistiques et de fait, aucun artiste ne dit qu'il écrit ou joue « en dialecte », mais bien qu'il manipule une « langue théâtrale », donc artificielle, fictionnelle, créée. C'est ainsi le choix de l'anti-naturalisme qui est privilégié : l'approche de la langue dialectale n'est pas sous-tendue par une exigence de linguiste, il ne s'agit pas du dialecte parlé dans la rue, mais bien de langues qui se réécrivent et se redisent à chaque fois, en fonction de chaque situation dramatique. La langue théâtrale de Scimone, qui puise dans le dialecte de Messine, possède en ce sens plutôt une syntaxe et une accentuation de matrice dialectale qu'un lexique et une morphologie strictement locaux. La langue théâtrale de Moscato qui puise dans le dialecte napolitain, en mélange les registres par l'utilisation de syntagmes poétiques ou archaïques dans un dialecte plus moderne. La variation continue à laquelle sont soumises ces langues théâtrales se déploie vers le haut et vers le bas, loin de la ligne médiane. Ainsi, la langue devient matière modelable par le créateur, étirable sur une gamme que ne parcourt pas la langue majeure et qui recouvre aussi et surtout les domaines de la perception plus que de la compréhension. Ces langues théâtrales en dialecte s'affirment comme langues concrètes, physiques, qui s'expriment à travers différents signes d'une matière qui n'est pas entièrement formée linguistiquement¹⁶¹⁰. Mettre en variation la langue signifie ainsi travailler une dimension sonore aux ressources inépuisables. C'est d'abord la syntaxe qui est remise en jeu, notamment par l'utilisation de la répétition (chez Scimone ou Celestini), qui crée une ritournelle et forge un rythme nouveau de la parole qui tend vers un devenir-scansion. Les langues théâtrales en dialecte sont également une matière où l'amplitude tonale est vaste et permet à la parole de tendre vers le chant, la musique. Et de fait, l'élément musical est fondamental dans la construction des pièces de la dramaturgie contemporaine, soit que le ou les personnages se mettent à chanter eux-mêmes, soit que des chants ou musiques interviennent dans le cours du spectacle, non pas comme embellissement sonore, mais comme limite vers laquelle tend la parole elle-même : ce sont les refrains de Moscato dans *Compleanno*, les poésies-chants de Paolini, les phrases réitératives que s'échangent les personnages dans *Nunzio* de Scimone.

¹⁶⁰⁹ Cette affirmation n'est d'ailleurs pas valable pour tous les artistes : Marco Paolini ne parlait pas le dialecte de Trévise lorsque sa famille est venue y habiter et Emma Dante ne parlait pas le palermitain chez elle. Il faut également ajouter que Moscato, Celestini, et même Ruccello ont fait des études universitaires de sciences humaines et possèdent donc sur leur culture et leur langue un regard critique.

¹⁶¹⁰ « C'est une matière plastique, une matière a-signifiante et a-syntaxique, une matière non linguistiquement formée, bien qu'elle ne soit pas amorphe et soit formée sémiotiquement, esthétiquement, pragmatiquement ». Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'espace-temps*, cit., p. 44.

La langue théâtrale en dialecte se fait ainsi partition, mais une partition amplifiée, qui déborde et s'enrichit d'autres signes (sonores, rythmiques, corporels). Il existe bel et bien un devenir dialectal du corps : l'usage de la langue dialectale induit des postures corporelles, des mimiques, une gestuelle que les acteurs exploitent afin d'enrichir le langage verbal. Mais ils extrapolent, amplifient, modifient également ces postures, créant ainsi un corps dialectal du personnage, duquel semble émaner la langue elle-même. Cette interpénétration intéresse chez l'artiste non seulement le travail d'acteur, mais aussi le travail d'auteur qui, au moment de composer la langue de ses textes, fait aussi appel à son propre corps d'acteur. Les acteurs-auteurs travaillent donc sur l'intimité profonde qu'entretiennent depuis toujours les langues dialectales avec la réalité : un sens archaïque, premier, empirique de l'appréhension du réel. Tout se déroule sur le même plan d'une matérialité indéfectible et il n'y a pas de transcendance verticale ni de psychologie des personnages. On est bien ici dans un « stile di cose » et non dans un « stile di parole »¹⁶¹¹. Ce rapport privilégié avec le réel est donc exploité non pas dans la direction rationnelle du contenu du discours, mais dans tout ce qui le déborde et fait entrer ce même discours dans un devenir-geste, un devenir-son, un devenir-silence ou encore un devenir-chant.

Les créations du théâtre contemporain mettent au jour un paradoxe important : les langues théâtrales puisant dans le dialecte se révèlent comme des langues ouvertes et non confinées ni limitées à un espace et à un temps donnés. En débordant vers d'infinies directions, elles se fondent dans une dimension universelle qui les rend perceptibles par des publics non dialectophones et même étrangers. Ces langues théâtrales possèdent une force de pénétration qui semble les convertir en langages transnationaux. Elles s'ouvrent aux « linee a serpentina » vers des registres bas comme vers des registres soutenus, car elles mettent en œuvre des modules lyriques (comme Paolini qui met en scène la parole des grands poètes en dialecte), mais savent aussi descendre vers des bas violents et inquiétants (la langue théâtrale d'inspiration palermitaine d'Emma Dante est en ce sens d'une grande puissance). Elles s'ouvrent également aux lignes de fuite vers un dehors, car elles sont toujours en tension, toujours en variation continue. Elles butent, se répètent, dérapent, montent, descendent, se salissent, se compromettent. Elles s'ouvrent aussi à la contamination, au mélange, à

¹⁶¹¹ Distinction opérée par Luigi Pirandello, qui cite les noms de Pétrarque, Guichardin, le Tasse, Monti et D'Annunzio pour le « stile di parole » et de Dante, Machiavel, l'Arioste, Manzoni et Verga pour le « stile di cose ». Luigi Pirandello, « Giovanni Verga », in *Saggi, poesie, scritti varii*, cit., p. 392.

l'hybridation : le plurilinguisme a toujours été l'une des principales caractéristiques de la création théâtrale puisant dans le dialecte, et ce depuis la *Commedia dell'Arte* ; Goldoni lui-même se servait des différents idiomes parlés à Venise pour fabriquer sa langue théâtrale. Mais à l'époque contemporaine, l'utilisation de différents idiomes ne sert pas tant à connoter un statut social ou un métier qu'à montrer la contamination générale du monde. Et de fait, dans les pièces étudiées, le mélange gagne aussi les registres et notamment la différence entre comique et tragique. Le théâtre contemporain met en jeu une langue théâtrale en dialecte profondément instable, qui oscille sans arrêt entre le rire et les moments d'émotion : cela se vérifie chez tous les auteurs considérés ici. Ces langues mettent ainsi en scène un certain sens grotesque de la réalité, le renversement carnavalesque permanent du monde qui l'anime sans cesse et qui tire des tenseurs dans la langue elle-même et la met en déséquilibre, en situation de variation continue entre les extrêmes : les situations de répétitions presque mécaniques chez Scimone présentent un aspect comique qui peut rapidement figer le rire lorsque elles finissent brutalement par une chute cassante, révélant la violence ou la misère sous-jacentes. C'est cette instabilité qui fonde le devenir permanent de la langue.

Ces expérimentations contemporaines ont choisi de fonder leurs tentatives de renouveau du langage théâtral (après la mise au jour durant le XX^e siècle des doutes qui pèsent sur la parole et l'échange dialectique, après les propositions novatrices des différentes avant-gardes) sur l'exploration de la matière linguistique. Ces recherches sur les lignes de fuite qu'offre la manipulation des langues – dialectales et autres – ouvrent des voies vers d'autres langages théâtraux, corporels et sonores. Cette expérimentation résolument tournée vers la création et la réinvention linguistique constitue une vraie proposition originale dans le panorama du théâtre européen. Il faut également noter que ces expérimentations proviennent non pas tant de l'élaboration réflexive de dramaturges, mais bien de la pratique théâtrale d'acteurs se faisant auteurs, confirmant en ce sens la particularité italienne du théâtre d'acteur.

Les langues dialectales au théâtre s'affirment ainsi comme des instruments privilégiés pour repenser la notion de frontière et de confins. La globalisation du monde moderne provoque des réactions d'individualisme et de repli identitaire auxquelles les recherches théâtrales sur le dialecte cherchent à échapper en redéfinissant la limite et le franchissement de celle-ci. De fait, si ces langues s'extrapolent, deviennent ex-centriques et tendent vers des devenirs-autres, elles se révèlent aussi, dans la dramaturgie des acteurs-auteurs étudiés ici, comme les langues appartenant à ceux qui fréquentent eux-mêmes les marges : marges de la

société, de la rationalité, de l'humanité. La langue théâtrale puisant dans le dialecte est la langue de peuples « mineurs », pour reprendre le concept de Gilles Deleuze, et devient mémoire de peuples sans histoire ; ces personnages de *vinti* sont en rupture avec une certaine ligne médiane, un certain modèle de conformité qui recentre toute chose et exclut ce qui ne s'y adapte pas. Les créations théâtrales puisant dans le dialecte mettent en scène des personnages de marginaux, de fous, d'enfants, d'idiots. Ce sont des personnages-hors : hors du langage commun, hors de l'histoire et hors de toute catégorisation. Un rapport privilégié avec la parole se développe à travers eux, car plus que des porteurs de parole, ce sont des personnages eux-mêmes portés par la parole. Ils perdent leur consistance dramaturgique pour devenir non plus des personnages, mais des figures, qui ne forment plus des dialogues mais existent à travers une parole conversationnelle, voire une parole monologique, qui se fait lieu de passage pour un faisceau de voix à l'intérieur d'une seule voix et devient donc fondamentalement plurilinguistique. Ces figures se placent ainsi dans un flux de paroles qui ne les définit plus mais les fait exister et elles deviennent voix d'un discours indirect libre qui les dépasse. Elles se placent ainsi au-dessus de la subjectivité du personnage, résistant en ce sens au mot d'ordre de l'individuation de la société contemporaine.

La langue théâtrale, à travers ces personnages traversés par des flux de paroles, n'est plus un masque de langue réelle¹⁶¹², ni un visage véritable : elle se fait voix. Cette voix – ou plutôt ce faisceau de voix dans lequel se fondent les figures – n'est pas l'instrument d'une représentation du monde, re-proposition du déjà connu, mais bien évocation du monde, appel, tension vers d'autres voix absentes ou disparues. Dans les créations des artistes ici soumis à notre étude, le théâtre est souvent évocation de l'absent, il recrée par la voix ceux qui ont disparu ou qui sont sur le point de disparaître. C'est la force d'un spectacle comme *Compleanno* de Moscato, où la figure-protagoniste est traversée par différents discours qui évoquent et invoquent l'ami absent. Les langues théâtrales en dialecte se font donc acte de résistance contre le vide – et donc contre la mort – en mettant en place un discours où les figures se réfugient pour y trouver la voix salvatrice, la leur ou celle d'autres figures.

Après avoir établi toutes les lignes de fuite – lignes de devenir – dans lesquelles se déploient les langues théâtrales puisant dans le dialecte, nous avons maintenant réuni tous les

¹⁶¹² Selon l'expression de Pietro Trifone (*L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 131) et de Siro Ferrone (« Una lingua in maschera : vita artificiosa del parlato sulla scena teatrale italiana », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, cit., p. 1-7).

éléments pour redéfinir les rapports qu'entretiennent ces langues théâtrales avec leur territoire d'origine et la notion d'identité.

Les pièces de Marco Paolini, dont la langue puise dans les langues dialectales de la Vénétie, sillonnent un territoire profondément modifié par les activités humaines : face à la perte de repères et au repli communautaire qui en sont la conséquence, l'artiste entreprend d'établir sa propre géographie du territoire à travers une langue bâtarde qui emprunte à tous les idiomes du nord-est, qui vole la parole des poètes pour la restituer et déployer ainsi un paysage sonore multiple, horizontal.

Ascanio Celestini met en œuvre dans ses premières pièces, et notamment dans *Scemo di guerra*, une langue théâtrale traversante d'inspiration romaine. Les figures qu'il évoque sont des figures du passage, qui vont et viennent dans une Rome où tout ordre disparaît : la différence entre les morts et les vivants, entre les alliés et les ennemis ou encore entre le passé et le futur. Ses personnages d'idiots, de fous et d'enfants bouleversent toute hiérarchie, qu'elle soit sociale, spatiale ou chronologique, en prenant toute chose dans le devenir mineur de cette langue traversante de matrice dialectale qui forge les récits du narrateur.

Dans le théâtre de Spiro Scimone et Francesco Sframeli, les figures s'exprimant dans un dialecte théâtral d'origine sicilienne de Messine établissent des rapports complexes qui se construisent précisément sur le partage d'une langue qui dit davantage en creux ce qu'elle n'exprime pas littéralement. Sous les conversations parfois futiles des deux colocataires de *Nunzio* passent des liens forts et violents, qui s'expriment à la périphérie de cette même langue : dans les silences, dans les regards, dans les réitérations obsédantes des mêmes syntagmes.

Cette même violence explose dans le théâtre d'Emma Dante, chez qui la langue théâtrale réutilise les modules dialectaux palermitains pour en exploiter les sonorités et la primitivité et devient la langue de personnages marginaux aspirant à une vie en italien. La langue théâtrale d'Emma Dante est une langue bâtarde, tout comme ses figures qui luttent pour sortir de leur condition mais restent à la marge, jamais définies dans une position fixe, qu'elle soit corporelle ou sociale. Sa langue impure, compromise avec le bas, est un cri qui repousse les limites du langage théâtral en mobilisant tous les moyens d'expressivité à la disposition de ses acteurs.

Enfin, la langue théâtrale d'Enzo Moscato, de matrice dialectale napolitaine, est fondamentalement contaminée : par d'autres idiomes, par le rapprochement constant des

contraires, du haut et du bas, du poétique et du sordide. C'est une langue cruelle, viscérale, qui évoque un territoire à son image : une Naples contrastée, oxymorique, où évoluent des figures elles aussi impures, à mi-chemin entre masculin et féminin, entre l'innocence et la faute, mais libres d'évoluer sur des lignes de fuite qui en font des personnages ex-centriques, mouvants, parlant une langue inventée, chantée, capable d'exprimer leur devenir.

On voit donc que ces langues théâtrales, loin de se refermer sur des cultures locales, s'ouvrent au contraire sur le monde dans une dynamique transnationale tout à fait insolite : elles ne définissent pas de territoires ou d'identités, mais les font au contraire exploser. Elles en in-finissent les limites car évoluent vers les marges, les débordent. Venise, Naples, Rome, Palerme n'existent dans les créations des artistes que sous une forme fantasmée. Ces villes sont constamment traversées, redéfinies par la langue mouvante, qui n'est ni locale ni tout à fait étrangère, et qui est elle-même sans histoire. Ces langues sont l'expression du rapport souvent très partagé de l'artiste avec sa propre terre d'origine : un rapport de haine et d'amour, qui oscille entre conscience de l'origine et nécessité de séparation. Ces artistes (en particulier Emma Dante, Enzo Moscato et Marco Paolini) ont fait en sorte de ne pas subir cette origine, mais au contraire de la choisir, de l'élire comme horizon de recherche, et d'en faire la source d'une dynamique de dépaysement. Leur approche est toujours inévitablement double, à la fois en dedans et en dehors de la réalité qu'ils expriment, dans une volonté de considérer cette réalité comme étrange, imprévisible, non escomptée, tout comme les langues qu'ils ont créées pour exprimer ces origines. Les langues au travail ne définissent pas des territoires, elles les déforment, les tendent vers des dehors qui ruinent toute possibilité d'identité : l'identité, c'est l'immobilisme, c'est la mort. Ce ne sont donc pas des langues identitaires, mais trans-identitaires. Tout comme les figures dramatiques, les territoires sont pris dans un flux, dans une continuité qui rend vains tout départ ou arrivée, toute délimitation, mais donne en revanche toute son importance à la notion de passage.

L'espace suppose toujours un temps et l'espace étrange induit un temps étrange. La dimension temporelle mise en scène dans les pièces étudiées n'est pas un temps chronologique : elle sape au contraire l'organisation hiérarchique temporelle des événements en plaçant les figures dans une condensation des trois dimensions temporelles théâtrales, présent-passé, présent-présent et présent-futur, créant ainsi une continuité indéfinie de temps qui est celle où s'inscrit l'opposition des marges aux hiérarchies de pouvoirs. Ces pièces n'ont en réalité ni début ni fin mais s'inscrivent dans un milieu en devenir. Même dans une pièce

comme *Scemo di guerra* de Celestini où les événements sont datés, le temps est pris d'un vertige qui fait que le discours se perd dans les analepses et les prolepses : on ne sait plus ce qui s'est passé ou non, ce qui est vrai ou faux : ne reste que le narrateur et son histoire, qui finit là où elle a commencé. Les langues théâtrales en dialecte ne sont donc pas enfermées dans un passé achevé, un « bon vieux temps » nostalgique disparu : elles construisent au contraire une dimension présente intense et tensive. C'est peut-être là que ce théâtre dépasse le pessimisme de l'archaïsme têtu et revendiqué de Pasolini : les langues dialectales mises en œuvre parviennent à franchir les limites de cette époque passée d'une Italie paysanne et pré-industrielle pour s'inscrire dans la modernité, y mêler des modules qui n'appartiennent plus à aucun temps chronologique, transformant ainsi les langues dialectales en langues d'un temps et d'un peuple trans-historiques.

Ce que mettent en scène les langues théâtrales puisant dans le dialecte, c'est donc la perception d'un autre espace, d'un espace-temps libéré de toute hiérarchie ou racine : la progression des pièces est de type rhizomatique, elles croissent par leur milieu sans se préoccuper du début ou de la fin. La raison de la pérennité des langues dialectales au théâtre est précisément cette capacité à s'extraire des catégories en ne s'inscrivant dans aucun lieu ni aucun temps, mais dans tous à la fois. Ce ne sont plus des langues locales tournées vers le passé, mais des modules d'expression devenus intemporels et apatrides. Des langues bâtardes qui vont et viennent, langues de peuples mineurs qui ne s'ancrent pas, mais ne font que passer. Ces langues tracent des lignes de fuite au-delà de l'organisation de l'Histoire : il ne reste donc qu'une géographie. Ainsi, la cartographie du théâtre italien utilisant le dialecte, à l'époque contemporaine, est profondément tensive et non fixée, elle n'est pas constituée de territoires définis mais de lieux de passages dont les frontières sont constamment redéfinies par des langues en perpétuel devenir, traçant une pluralité de trajets qui croissent sur le même plan et se projettent à l'infini vers un dehors.

Tout comme la langue théâtrale en dialecte, ce travail d'étude a également dû opérer des choix dans la matière traitée, laissant de côté et avec regret d'autres parcours d'artistes tout aussi riches de solutions linguistiques : c'est le cas des théâtres de Tino Caspanello, Vincenzo Pirrotta (Sicile), Mimmo Borrelli (Naples) ou encore Saverio La Ruina (Pouilles). Les créations de ces artistes pourraient devenir le terrain d'approfondissement des conclusions provisoires évoquées ci-dessus. En outre, la tension permanente vers un dehors, qui a animé notre réflexion tout au long de cette étude, incite aussi à envisager comme ligne

de fuite possible pour un avenir proche la réflexion sur l'usage mineur de la langue italienne chez les artistes qui n'utilisent pas les langues dialectales, mais choisissent au contraire de mettre la langue nationale en variation continue : les œuvres de Fausto Paravidino, Edoardo Erba, Letizia Russo, Lina Prosa pratiquent en ce sens une recherche intéressante sur des destins de misère et de souffrance, en étroite connexion avec les problématiques du monde moderne. Bien loin de terminer sur des acquis définitifs, ce travail se veut donc ouvert sur des lignes de fuite, n'aspirant qu'à s'y placer et à continuer de les expérimenter.

CORPUS

CELESTINI Ascanio, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005.

CELESTINI Ascanio, *Scemo di guerra* [DVD], avec Ascanio Celestini, réalisation pour la télévision Andrea Bevilacqua ; montage Costantino Cestone ; déléguée de la production Rai Francesca Perelli ; déléguée de la production Fabbrica Debora Pietrobono ; prise de vue Beta News ; post-production Emery Video ; supervision technique Stefano Petruzzi ; coproduit avec la Biennale di Venezia. Date de captation 13/09/2005. Torino, Einaudi, 2006.

DANTE Emma, *mPalermu*, in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, luglio 2003, n.1, p. 23-28.

DANTE Emma, *mPalermu* [DVD], mise en scène Emma Dante ; avec Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Tania Garribba, Ersilia Lombardo, Manuela Lo Sicco ; lumières Cristian Zuccaro ; réalisation pour la télévision Marco Rossitti ; directeur de la photographie Gianandrea Sasso ; direction technique Giovanni Ferrin ; opérateurs de prise de vue Paolo Camata, Giuseppe Caporale, Marco Mistretta, Paolo Pegorari, Maurizio Pizzato ; enregistrement et mixage son Marco Melchior, Fabbrica del suono ; montage vidéo Barbara Del Col ; montage son Giovanni De Mezzo ; assistantes à la réalisation Katuscia Da Corte, Eleonora Gallina ; assistant son Guglielmo Busanel ; assistant de studio Andrea Bellinetti ; équipements techniques Università degli Studi di Udine, Facoltà di Scienze della Formazione, Consorzio Universitario di Pordenone ; logistique CEPO-Centro polifunzionale di Pordenone ; directeur Pier Carlo Craighero ; service technique théâtral Claps. Lieu et date de la captation Deposito Giordani de Pordenone, 29/10/2005. Roma, Nuova Iniziativa editoriale, 2006.

DANTE Emma, *mPalermu*, in *Carnezzeria : trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007, p. 15-70.

MOSCATO Enzo, *Compleanno*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1994.

MOSCATO Enzo, *Compleanno* [en ligne], sur le site de l'Università di Salerno, disponible sur http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/testi/moscato_compleanno (consulté le 06/02/2012).

MOSCATO Enzo, *Compleanno* [VHS inédite], avec Enzo Moscato ; images Ottavio Romano. Lieu et date de la captation inconnus. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

PAOLINI Marco, *I cani del gas*, Torino, Einaudi, 2000.

PAOLINI Marco, *Bestiario italiano. I cani del gas* [DVD], avec Marco Paolini, Daniela Basso, Silvia Busato, Stefano Olivan, Lorenzo Pignattari, Francesco Sansalone, Cristina Vetrone ; réalisation vidéo Giuseppe Baresi, Marco Paolini ; collaboration à la dramaturgie et aux textes Enzo Alaimo ; installation décors, lumières et son Alberto Artuso, Marco Buseto, Gable Nalesso ; costumes Dodi Ottogalli, Luca Rubaltelli ; organisation et distribution

Michela Signori ; production théâtrale Moby Dick-Teatri della Riviera, en collaboration avec Estate Teatrale Veronese, Teatro Stabile in Rete di Fano/Cagli ; production vidéo Jolefilm en collaboration avec Stilo ; aide à la réalisation Sabino Esposito ; enregistrement son Federico Bortolozzo, Emanuele Costantini ; photographie Giuseppe Baresi ; service prise de vue Videopress Asa Audiovisivi ; mixage son Giovanni Gasparini ; montage Giuseppe Baresi, Marco Paolini, Francesco Lupi Timini ; distribution Jole. Lieu et date de la captation Teatro Strehler, Milan, mars 2000. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

SCIMONE Spiro, *Nunzio*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 11-36.

SCIMONE Spiro, *Nunzio* [DVD inédit], mise en scène Carlo Cecchi ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli ; Unidad de Audiovisuales, Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE) INAEM. Lieu et date de la captation : XXVI^e Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, (4-29 novembre 2009), 11/11/2009. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

ENTRETIENS

BALIANI Marco, entretien avec Élodie Cornez au Teatro India, Rome, le 19/02/2010.

CELESTINI Ascanio, entretien en marge du salon du livre « Colères du présent », Arras, 01/05/2014.

MOSCATO Enzo, réponses écrites aux questions envoyées par voie électronique, reçues le 20/08/2014.

PAOLINI Marco, entretien en marge de la tournée de *La macchina del capo*, Frascati (RM), 30/04/2010.

SCIMONE Spiro, entretien à Rome, le 23/05/2013.

AUTRES ÉVÉNEMENTS

A.A.V.V., *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, colloque à l'occasion des célébrations pour les 150 ans de l'Unité italienne, 9-11/02/2011, Rome.

BARESI Giuseppe, *In tempo, ma rubato* [projection], réalisation Giuseppe Baresi ; avec Mario Brunello et Marco Paolini ; montage Alice Rohrwacher, Valentina Andreoli, Davide Vizzini ; opérateurs de prise de vue Luciano Brancati, Simone De Rosa, Pier Paolo Giarolo, Francesco Logullo, Elisabetta Massera, Raffaella Rivi, Marco Segato, Sabrina Varani ; son Gianluca Costamagna, Diego Piotto ; produit par Francesco Bonsembiante et Michela Signori pour Jolefilm. 06/05/2010, Nuovo Cinema l'Aquila, Rome (*Tekfestival* 2010).

BARSOTTI Anna, *Drammaturgia e spettacolo* [notes personnelles], cours magistral, Université de Pise, deuxième semestre de l'année universitaire 2011-2012.

BARSOTTI Anna, *Storia del teatro e dello spettacolo. Il teatro di Emma Dante* [notes personnelles], cours magistral, Université de Pise, deuxième semestre de l'année universitaire 2012-2013.

PASSERONE Giorgio, *Cartographie de l'acte de création* [notes personnelles], séminaire du Laboratoire CECILLE (EA 4074), Université Lille 3, années universitaires 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013.

PASSERONE Giorgio, BOBAS Constantin, *Cinéma et théâtre : les Méditerranées étrangères* [notes personnelles], séminaire du Laboratoire CECILLE (EA 4074), Université Lille 3, deuxième semestre de l'année universitaire 2013-2014.

SCIMONE Spiro, rencontre à l'Université de Strasbourg en collaboration avec le Théâtre National de Strasbourg [notes personnelles], 15/03/2012.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie se divise en huit rubriques : « ouvrages sur la langue », « ouvrages sur le théâtre », « œuvres et interviews d’auteurs dramatiques et d’acteurs-auteurs », « ouvrages critiques sur les auteurs dramatiques et sur les acteurs-auteurs », « ouvrages généraux », « sitographie », « théâtregraphie » et « vidéographie ». Pour des raisons d’homogénéité, ce sont les normes françaises qui ont été ici systématiquement respectées, notamment pour les entrées d’articles : le titre de ceux-ci figure donc entre guillemets et le titre de la revue en caractères italiques, y compris pour les articles italiens.

1. Ouvrages sur la langue

ALTAMURA Antonio, *Dizionario dialettale napoletano*, 2^e éd. entièrement revue et corrigée, Napoli, Fiorentino, 1968.

ALTIERI BIAGI Maria Luisa, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

AMATO Bruno, PARDO Anna, *Dizionario napoletano : italiano-napoletano, napoletano-italiano*, Milano, Vallardi, 1997.

ANDREOLI Raffaele, *Vocabolario napoletano-italiano*, Napoli, Bersezio, 1966.

ANTONELLI Giuseppe, « Lingua », in Andrea Acri, Emanuele Zinato (sous la direction de), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, p. 15-52.

ASCOLI Graziadio Isaia, « Proemio » *all’Archivio Glottologico Italiano*, in *Scritti sulla questione della lingua* (sous la direction de Corrado Grassi), Torino, Einaudi, 1975, p. 3-45.

AVOLIO Francesco, *Lingue e dialetti d’Italia*, Roma, Carocci, 2009.

BECCARIA Gian Luigi, « Dal Settecento al Novecento », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana. Vol. 1, I luoghi della codificazione*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1993, p. 679-749.

BERRUTO Gaetano, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, 1^{ère} éd., Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

BERRUTO Gaetano, « Italiano standard » [en ligne], sur le site de l’*Enciclopedia Treccani*, disponible sur http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ (consulté le 29/08/2014).

BERRUTO Gaetano, « Varietà » [en ligne], sur le site de l’*Enciclopedia Treccani*, disponible sur http://www.treccani.it/enciclopedia/variet%C3%A0_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ (consulté le 29/08/2014).

BIUNDI Giuseppe, *Dizionario siciliano-italiano*, Bologna, Forni, 1969 (reproduction photomécanique de l'édition de Palerme, Pedone Lauriel, 1857).

CERBASI Donato, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano. Uno studio su Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010.

CORNERO Loredana (sous la direction de), *Noi e gli altri. Lingua italiana e minoranze : quale ruolo per i media ?*, actes du séminaire de la Comunità radiotelevisiva italoфона, 30 septembre-1^{er} octobre 2004. Como-Roma, RAI-Eri, 2005.

CORTELAZZO Manlio, DE BLASI Nicola, MARCATO Carlo, *et al.* (sous la direction de), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, UTET, 2002.

D'ACHILLE Paolo, « L'italiano dei semicolti », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana. Vol. 2, Scritto e parlato*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1994, p. 41-79.

D'ACHILLE Paolo, « Parole in palcoscenico : appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi », in Maurizio Dardano, Adriano Pelo, Antonella Stefinlongo (sous la direction de), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, actes du colloque international, 5-6 février 1999, Roma. Roma, Aracne, 2001, p. 181-219.

D'ACHILLE Paolo, « L'italiano regionale in scena », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 29-51.

D'ACHILLE Paolo, *Breve grammatica storica dell'italiano*, 2^e éd., Roma, Carocci, 2006.

D'ACHILLE Paolo, « Varietà e registri dell'italiano in tre autori comici del teatro novecentesco : Ettore Petrolini, Achille Campanile, Franca Valeri », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009, p. 89-113.

DARDANO Maurizio, « Profilo dell'italiano contemporaneo », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana. Vol. 2 : Scritto e parlato*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1994, p. 343-430.

DE BLASI Nicola, « Da Eduardo De Filippo a Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 mai 2006, Nuove Terme di Stabia ; Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 29-56.

DE MAURO Tullio, *L'Italia delle Italie*, 2^e éd. revue et augmentée, Roma, Editori Riuniti, 1992.

DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, 2^e éd., Roma-Bari, Laterza, 1993.

DEVOTO Giacomo, GIACOMELLI Gabriella, *I dialetti delle regioni d'Italia*, 1^{ère} éd., Firenze, Sansoni, 1972.

DINALE Claudia, « La questione della lingua del Novecento », in Nino Borsellino, Walter Pedullà (sous la direction de), *Storia generale della letteratura italiana. Vol. XV, Il*

Novecento. *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, I, Milano, Motta ; Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2004, p. 861-892.

ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, 1^{ère} éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

FANCIULLO Franco, *Fra oriente e Occidente. Per una storia linguistica dell'Italia meridionale*, Pisa, ETS, 1996.

MANZONI Alessandro, *Scritti linguistici* (sous la direction de Federico Barbieri), Torino, Società Editrice Internazionale, 1924.

MARAZZINI Claudio, *La lingua italiana. Profilo storico*, 2^e éd., Bologna, Il Mulino, 1994.

MARAZZINI Claudio, *La lingua italiana. Profilo storico*, 3^{ème} éd., Bologna, Il Mulino, 2002.

MARAZZINI Claudio, *Breve storia della lingua italiana*, 1^{ère} éd., Bologna, Il Mulino, 2004.

MARAZZINI Claudio, *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, Bologna, Il Mulino, 2010.

MORTILLARO Vincenzo, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, 3^e éd. corrigée et augmentée, Bologna, Forni, 1970.

MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, 1^{ère} éd., Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

MOUNIN Georges, « La communication théâtrale », in *Introduction à la sémiologie*, 1^{ère} éd., Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 87-94.

NENCIONI Giovanni, « Pirandello dialettologo », in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, p.176-190.

NENCIONI Giovanni, « L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello », in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, p. 210-253.

NENCIONI Giovanni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato » in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

PARLANGÈLI Oronzo (sous la direction de), *La « nuova » questione della lingua*, 1^{ère} éd., Brescia, Paideia, 1979.

PASOLINI Pier Paolo, « Nuove questioni linguistiche » in *Empirismo eretico*, 1^{ère} éd., Milano, Garzanti, 1972, p. 5-24.

PASOLINI Pier Paolo, « L'italiano è ancora in fasce », in Oronzo Parlangèli (sous la direction de), *La « nuova » questione della lingua*, 1^{ère} éd., Brescia, Paideia, 1979, p. 190-194.

PASOLINI Pier Paolo, *Volgar' eloquio* (sous la direction de Gian Carlo Ferretti), Roma, Editori Riuniti, 1987.

PASOLINI Pier Paolo, *Volgar' eloquio*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), 1^{ère} éd., Milano, Mondadori, 1999, p. 2825-2862.

PICCITTO Giorgio (sous la direction de), *Vocabolario siciliano*, 5 vol., Catania-Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002.

PORRO Marzio, « Situazione locutiva e teatro contemporaneo », in actes du Seminario sull'italiano parlato, 18-20 octobre 1976, Accademia della Crusca, Firenze, in *Studi di Grammatica italiana*, 1978, VI, p. 265-276.

QUATTORDIO MORESCHINI Adriana (sous la direction de), *Tre millenni di storia linguistica della Sicilia*, actes du colloque de la Società Italiana di Glottologia, 25-27 mars 1983, Palermo. Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1984.

RAFFAELLI Sergio, « Il parlato cinematografico e televisivo », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana. Vol. 2, Scritto e parlato*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1994, p. 271-290.

REY-DEBOVE Josette, REY Alain (sous la direction de), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition millésime 2011, Paris, Le Robert, 2010.

RICCA Davide, « Italianizzazione dei dialetti » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, disponible sur http://www.treccani.it/enciclopedia/italianizzazione-dei-dialetti_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/ (consulté il 29/10/2014).

ROHLFS Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, traduit de l'allemand par Salvatore Persichino, édition entièrement revue par l'auteur et mise à jour en 1966, Torino, Einaudi, 1966.

ROHLFS Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, traduit de l'allemand par Salvatore Persichino, édition entièrement revue par l'auteur et mise à jour en 1967, Torino, Einaudi, 1968.

ROHLFS Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, traduit de l'allemand par Salvatore Persichino, édition entièrement revue par l'auteur et mise à jour en 1969, Torino, Einaudi, 1969.

RUGGERI Alessia, « Diasistema meridionale e dialetto messinese. Rapporti ed interferenze » [en ligne], sur le site de la *Società messinese di Storia Patria*, disponible sur http://www.societamessinesedistoriapatria.it/archivio/91_92/ruggeri.pdf (consulté le 20/06/2013).

SALCI, *A zonzo... nel dialetto messinese e dintorni*, Messina, Sampori, 2004.

SEGRE Cesare, « La nuova “questione della lingua” » in *La Battana*, maggio 1966, n.7-8, p. 37-48.

SEGRE Cesare, « La nuova “questione della lingua” » in Oronzo Parlangèli (sous la direction de), *La « nuova » questione della lingua*, 1^{ère} éd., Brescia, Paideia, 1979, p. 432-444.

SEREN GAY Domenico, *Lingua e dialetto*, Torino, Editoriale Pedrini, 1986.

SERIANNI Luca, Vol. 9 : *Il secondo Ottocento : dall'Unità alla prima guerra mondiale*, in Francesco Bruni (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*, 10 vol., Bologna, Il Mulino, 1990.

SERIANNI Luca, TRIFONE Pietro (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*. Vol. 1 : *I luoghi della codificazione*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1993.

SERIANNI Luca, TRIFONE Pietro, « Introduzione » in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*. Vol. 1 : *I luoghi della codificazione*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1993, p. XI-XXVIII.

SERIANNI Luca, TRIFONE Pietro (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*, Vol. 2 : *Scritto e parlato*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1994.

STEFANELLI Stefania, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006.

STEFANELLI Stefania, « I linguaggi del teatro di narrazione », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 331-354.

STEFANELLI Stefania (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009.

TESI Riccardo, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 2005.

TRIFONE Pietro, « L'italiano a teatro », in Luca Serianni, Pietro Trifone (sous la direction de), *Storia della lingua italiana*. Vol. 2, *Scritto e parlato*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1994, p. 81-159.

TRIFONE Pietro, « Una maschera di parole. La commedia fra grammatica e pragmatica », in Maurizio Dardano, Pietro Trifone, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 193-238.

TRIFONE Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Edizioni editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

TRIFONE Pietro (sous la direction de), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, 2^e éd. de la Nouvelle Édition, Roma, Carocci, 2012.

2. Ouvrages sur le théâtre

AA.VV., « Teatro oggi, funzione e linguaggio » in *Marcatré*, aprile 1966, n.19-22, p. 129-180.

A.A.V.V., « Patrimonio sud. Atti dell'incontro di Cagliari (17/10/1998) », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, luglio 1999, n.1, p. 21-28.

A.A.V.V., « Dossier speciale Lazio e Toscana », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, ottobre-dicembre 2008, n.4, p. 6-21.

AFFINATI Edoardo, CORDELLI Franco, « Il teatro (1940-1990) », in Nino Borsellino, Walter Pedullà (sous la direction de), *Storia generale della letteratura italiana*. Vol. XV, *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, I, Milano, Motta ; Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, p. 728-755.

ALBERTI Carlo, « Lingue per i comici nel teatro di Goldoni », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 83-104.

ALFIERI Vittorio, « Risposta dell'autore a Ranieri de' Calzabigi sulle tragedie », in *Opere*, II (sous la direction de Francesco Maggini), Milano, Rizzoli, 1940, p. 553-574.

ALFIERI Vittorio, « Parere dell'autore sull'arte comica italiana », in *Le Tragedie* (sous la direction de Pietro Cazzani), 2^e éd., Milano, Mondadori, 1966, p. 1093-1099.

ALONGE Roberto, *Teatro e società nel Novecento*, Milano, Principato, 1974.

ALONGE Roberto, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, 1^{ère} éd., Roma-Bari, Laterza, 1988.

ALONGE Roberto, DAVICO BONINO Guido (sous la direction de), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

ALONGE Roberto, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008.

ANGELINI Franca, « Il teatro », in Franca Angelini, Carlo Alberto Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, 1^{ère} éd., Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 133-196.

ANGELINI Franca, « Il teatro del Novecento. Dal grottesco a Fo », in Carlo Muscetta (sous la direction de), *La letteratura italiana : storia e testi*. Vol. IX, *Il Novecento : dal decadentismo alla crisi dei modelli*, I, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 443-504.

ANGELINI Franca, « Il teatro della Nuova Italia dalle origini al 1880 », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, actes des colloques, 10-11 décembre 1977 et 4-6 novembre 1978, Firenze. Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 153-162.

ANGELINI Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, 1^{ère} éd., Roma-Bari, Laterza, 1988.

ANTONUCCI Giovanni, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1988.

ANTONUCCI Giovanni, « Il teatro dell'Ottocento », in Nino Borsellino, Walter Pedullà (sous la direction de), *Storia generale della letteratura italiana*. Vol. IX : *La letteratura dell'età industriale. Il secondo Ottocento*, Milano, Motta, 1999, p. 478-504.

ARIANI Marco, TAFFON Giorgio, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.

ARTAUD Antonin, « Le Théâtre alchimique », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, 2011, p. 73-80.

ARTAUD Antonin, « Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, 2011, p. 137-155.

ARTAUD Antonin, « Le Théâtre et la cruauté », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, 2011, p. 131-136.

ARTAUD Antonin, « Le Théâtre et la peste », dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, 2011, p. 21-47.

BARSOTTI Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

BARSOTTI Anna, « Dalla Sicilia al Nord Europa : la morte in scena al femminile e nel femminile », in Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimo (sous la direction de), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della Realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Milano, Vita e pensiero, 2014, p. 395-404.

BARTOLUCCI Giuseppe, *Teatro-corpo, teatro-immagine : per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970.

BARTOLUCCI Giuseppe, *Testi critici : 1964-1987* (sous la direction de Valentina Valentini et Giancarlo Mancini), Roma, Bulzoni, 2007.

BARTOLUCCI Giuseppe, CAPRIOLO Ettore, FADINI Edoardo, *et al.*, « Elementi di discussione per un convegno sul nuovo teatro », in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici : 1964-1987* (sous la direction de Valentina Valentini et Giancarlo Mancini), Roma, Bulzoni, 2007, p. 113-121.

BELLOFIORE Celeste, « Voci dalla Sicilia », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, octobre 2009, n.5, p. 13-16.

BETTETINI Gianfranco, DE MARINIS Marco, *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi Editore, 1977.

BINAZZI Nero, CALAMAI Silvia (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006.

BINAZZI Neri, « "Lingue altre" sulla scena e per la strada : suggestioni e spunti per un confronto », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. VII-XII.

BISICCHIA Andrea, « Il teatro futurista » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, publié le 24/09/2009, disponible sur : http://www.treccani.it/scuola/tesine/futurismo_in_letteratura/bisicchia.html (consulté le 16/09/2014).

BOITO Arrigo, « Riviste drammatiche », in *Tutti gli scritti* (sous la direction de Piero Nardi), Milano, Mondadori, 1942, p. 1178-1213.

BOSISIO Paolo, *Teatro dell'Occidente : elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*. Vol. 2, *Dal rinnovamento settecentesco a oggi*, 2^e éd., Milano, LED, 2006.

BOTTONI Luciano, « Il teatro del primo Novecento », in Nino Borsellino, Walter Pedullà (sous la direction de), *Storia generale della letteratura italiana*. Vol. X, *La nascita del moderno*, Milano, Motta, 1999, p. 599-647.

BOZZETTI Cesare, « Introduzione », in Cesare Bozzetti (sous la direction de), *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1960, p. 7-45.

BRANDOLIN Mario, FELICE Angela (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 8-9 décembre 1999, Udine. Pasian di Prato, Lithostampa, 2000.

BRANDOLIN Mario, FELICE Angela (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 12-15 décembre 2000, Udine. Pasian di Prato, Lithostampa, 2002.

BRECHT Bertolt, *Scritti teatrali*. Vol. I, *Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918-1942*, traduit de l'allemand par A.A.V.V., Torino, Einaudi, 1975.

CANNELLA Claudia (sous la direction de), « Dossier Teatro di narrazione », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2005, n.1, p. 2-37.

CAPPELLETTI Dante, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, ERI-Edizioni RAI, 1981.

CAPUANA Luigi, *Scritti critici* (sous la direction d'Ermanno Scuderi), Catania, Giannotta, 1972.

CAPUANA, « Prefazione », in *Giacinta. Commedia in cinque atti* (sous la direction de Giordano Corsi), Catania, Giannotta, 1980, p. XXXIX-XLIV.

CAPUANA Luigi, *Cronache teatrali (1864-1872)* (sous la direction de Gianni Oliva), Vol. I, *Il teatro italiano contemporaneo*, Roma, Salerno Editrice, 2009.

CAPUANA Luigi, *Cronache teatrali (1864-1872)* (sous la direction de Gianni Oliva), Vol. II, *Cronache e scritti teatrali sparsi (1864-1867)*, Roma, Salerno Editrice, 2009.

CARACCILO Alberto (sous la direction de), *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Edizioni del Teatro stabile di Genova, 1974.

CHITI Ugo, « Verso una lingua nera », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 97-106.

CIONI FORTUNA Gian Battista, « Sull'indole, sui destini e sui bisogni dell'arte drammatica in Italia », in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, I, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1979, p. 278-280.

CUPPONE Roberto, « Ci ragiono e Fo. Manuale minimo dell'attore-autore », in Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 12-15 décembre 2000, Udine. Pasian di Prato, Lithostampa, 2002, p. 29-49.

DAVICO BONINO Guido, *Gramsci e il teatro*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1972.

DE MARINIS Marco, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, 4^e éd., Milano, Bompiani, 2000.

DE MARINIS Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, 2^e éd. revue et augmentée, Roma, Bulzoni, 2008.

DE MARINIS Marco, GUCCINI Gerardo (sous la direction de), « Dramma vs postdrammatico », actes du colloque international, in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 12-50.

DE MARINIS Marco, « La prospettiva postdrammatica : Novecento e oltre », in « Dramma VS postdrammatico », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 12-16.

DE ROBERTO Federico, « Prefazione dell'autore all'edizione Treves del 1888 », in *I documenti umani*, Roma, Bel-Ami Edizioni, 2009, p. 158-168.

DI MATTEO Piersandra, « Il post(o) del dramma », in « Dramma VS postdrammatico », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 22-26.

DOGLIO Federico, *Alessandro Manzoni : scritti e appunti sul teatro. Corso di storia del teatro e dello spettacolo*, Roma, Elia, 1973.

ELAM Keir, *Semiotica del teatro*, traduit de l'anglais par Fernando Cioni, 1^{ère} éd., Bologna, Il Mulino, 1988.

ESSLIN Martin, *The Theater of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961.

FARRELL Joseph, « Il vecchio e il giovane : incontri e scontri nel teatro siciliano », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 281-301.

FERRAZZA Giuseppe, SCAPPARO Maurizio, VALORIANI Valerio, *et al.*, *Le lingue italiane del teatro*, Roma, Gremese, 2007.

FERRETTI Gian Carlo, « Sulle cronache teatrali di Gramsci », in *Società*, 1958, II, p. 263-294.

FERRONE Siro (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, 3 vol., 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1979.

FERRONE Siro (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, actes des colloques, 10-11 décembre 1977 et 4-6 novembre 1978, Firenze. Milano, Il Saggiatore, 1980.

FERRONE Siro, « Problemi di drammaturgia », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, actes des colloques, 10-11 décembre 1977 et 4-6 novembre 1978, Firenze. Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 55-73.

FERRONE Siro, « Introduzione » a Siro Ferrone (sous la direction de), *Commedie dell'Arte*, I, Milano, Mursia, 1985, p. 5-44.

- FERRONE Siro, « Teatro dell'Italia unita », in Alessandro Tinterri (sous la direction de), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 105-123.
- FERRONE Siro, MEGALE Teresa, « Il teatro », in Enrico Malato (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana. Vol. IX : Il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, p. 1369-1444.
- FERRONE Siro, « Una lingua in maschera : vita artificiosa del parlato sulla scena teatrale italiana », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 1-7.
- FIORE Enrico, *Il rito l'esilio la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano : Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002.
- FLASZEN Ludwik, « L'arte dell'attore », in Ludwik Flaszen, Renata Molinari, Carla Polastrelli (sous la direction de), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*, Firenze, La Casa Usher, 2007, p. 78-81.
- FO Dario, *Manuale minimo dell'attore*, nouvelle édition (sous la direction de Franca Rame), Torino, Einaudi, 2009.
- FOLENA Gianfranco, « Presentazione », in A.A.V.V., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana editrice, 1970, p. IX-XIX.
- GENET Jean, « L'étrange mot d'... », in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 7-18.
- GIOVANARDI Claudio, « Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo », in *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 91-124.
- GRANO Enzo (sous la direction de), *Il teatro delle lingue*, Roma, Federazione italiana teatro amatori, 1993.
- GROTOWSKI Jerzy, *Per un teatro povero*, traduit de l'anglais par Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970.
- GUCCINI Gerardo, « Il teatro di narrazione : fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali. Numéro spécial Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 15-21.
- HUBERT Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, Armand-Colin, 2005.
- KOWZAN Tadeuz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
- LEHMANN Hans-Thies, « Cosa significa teatro postdrammatico ? », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali. Numéro spécial Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 4-7.

LEHMANN Hans-Thies, « Un incontro con Hans-Thies Lehmann. Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico » (sous la direction de A.a.V.v.), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 8-11.

LEZZA Antonia, « Da Petito a Eduardo. Dal testo alla scena », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 213-242.

LIBERO Luciana, *Dopo Eduardo : nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida Editori, 1988.

LIBERO Luciana, *Il teatro e il suo Sud. Politiche, economia e linguaggi della scena italiana*, Roma, Bulzoni, 2008.

LOTMAN Jurij, « Semiotica della scena », traduit du russe, in *Strumenti critici. Rivista quadrimestriale di cultura e di critica letteraria*, febbraio 1981, n.44, p. 1-29.

LUGLIO Davide, « “Nuovo teatro” VERSUS “Nuova scena”. Quelques remarques sur le conflit autour du théâtre qui opposa Pier Paolo Pasolini a Dario Fo » [en ligne], sur le site de la revue *Chroniques italiennes*, 2012, n.1, 22, disponible sur <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Luglio.pdf> (consulté le 27/06/2012).

MANZONI Alessandro, « Prefazione » a *Il Conte di Carmagnola*, in *Inni sacri, tragedie* (sous la direction de Vittorio Spinazzola), 5 éd., Milano, Garzanti, 1982, p. 31-40.

MARCHIORI Fernando, « Attraverso la drammaturgia italiana contemporanea » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), 2013, n.74, publié le 29/10/200, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/attraverso-la-drammaturgia-italiana-contemporanea/> (consulté le 28/02/14).

MARTINI Ferdinando, « La fisima del teatro nazionale », in *Al teatro*, 3^e éd., Milano, Treves, 1928, p. 127-182.

MATARAZZO Silvana, « La funzione del dialetto nella drammaturgia contemporanea » [en ligne], sur le site de la *Direzione generale Spettacolo dal Vivo (Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo)*, dossier de la revue *Etinforma. Mensile d'informazione dello spettacolo*, 1998, n.3, p. 12-16, disponible sur http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CC0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.spettacolodalvivo.beniculturali.it%2Findex.php%2Fetinforma%2Fdoc_download%2F425-1998-magazine-003&ei=iKX5U7CVJeLiywOTmICIBQ&usg=AFQjCNEBMkZ7IWdYspUvcMREJAjTzRMcw&sig2=I3-PcZ0YxSy9iYUs9pUIIQ&bvm=bv.73612305,d.bGQ (consulté le 18/11/2011).

MATARAZZO Silvana, *La parola e la scena. Conversazioni con dieci drammaturghi contemporanei e una testimonianza di Toni Servillo*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2011.

MELDOLESI Claudio, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

MELOSI Laura, POLI Diego (sous la direction de), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, actes du colloque, 19-20 octobre 2004, Macerata. Macerata, EUM, 2007.

MODENA Gustavo, « Il teatro è commercio », in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, II, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1979 p. 480-484.

MOLINARI Cesare, OTTOLENGHI Valeria, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1979.

MOLINARI Cesare, « Teorie della recitazione : gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, actes des colloques, 10-11 décembre 1977 et 4-6 novembre 1978, Firenze. Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 75-97.

MOLINARI Cesare, *Storia del teatro*, 16^e éd., Roma [etc.], GLF Editori Laterza, 2007.

MOLINARI Renata, « Le lingue del teatro », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 1994, n.17, p. 141-163.

MOLINARI Renata (sous la direction de), « Di canti, storie e autori », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 2003, n.26, p. 211-230.

MONACO Vanda, « Le capitali del teatro borghese », in Siro Ferrone (sous la direction de), *Teatro dell'Italia unita*, actes des colloques, 10-11 décembre 1977 et 4-6 novembre 1978, Firenze. Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 101-111.

NICASTRO Guido, « Teatro nazionale e teatri regionali nell'Italia unita », in *Il teatro verista*, actes du congrès, 24-26 novembre 2004, Catania, 2 vol. Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2007, p. 17-25.

NOSARI Pier Giorgio, « I sentieri dei raccontatori di storie : ipotesi per una mappa del teatro di narrazione », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 11-14.

OJETTI Ugo, *Alla scoperta dei letterati. Colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, et al.* (sous la direction de Pietro Pancrazi), 1^{ère} éd., Firenze, Le Monnier, 1946.

OLIVA Gianni, « Capuana, Verga e il progetto teatrale verista », in *Il teatro verista*, actes du congrès, 24-26 novembre 2004, Catania, 2 vol. Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2007, p. 27-39.

OVADIA Moni, « La voluttà del canto », in Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 8-9 décembre 1999, Udine. Pasion di Prato, Lithostampa, 2000, p. 91-97.

PALAZZI Renato, « Il sipario s'alza a sud » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.104, publié le 16/12/2006, disponible sur <http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro104.htm#104and48> (consulté le 05/05/2013).

PANDOLFI Vito (sous la direction de), *Teatro borghese dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1967.

PASOLINI Pier Paolo, « L'italiano orale e gli attori », in *Vie nuove*, 18 marzo 1965, n.11, p. 26.

PASOLINI Pier Paolo, « Il teatro di parola », in *Il sogno del centauro* (sous la direction de Jean Dufлот), 2^e éd., Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 130-150.

PASOLINI Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), 1^{ère} éd., Milano, Mondadori, 1999, p. 2481-2500.

PASOLINI Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro* [en ligne], sur le site *Pier Paolo Pasolini. Pagine corsare* (sous la direction d'Angela Molteni), disponible sur http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm (consulté à plusieurs reprises).

PASOLINI Pier Paolo, « A teatro con Pasolini » in *Teatro* (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), 1^{ère} éd., Milano, Mondadori, 2001, p. 347-351.

PASQUALICCHIO Nicola, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

PAVIS Patrice, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, 1^{ère} éd., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.

PAVIS Patrice, *Dizionario del teatro*, traduit du français par Paolo Bosisio et Paola Ranzini, édition italienne sous la direction de Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.

PINDEMONTTE Giovanni, « Discorso sul teatro italiano » in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, I, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1979, p. 261-273.

PIRANDELLO Luigi, « Illustratori, attori e traduttori », in *Saggi, poesie, scritti vari* (sous la direction de Manlio Lo Vecchio-Musti), 3^e éd. revue, Milano, Mondadori, 1973, p. 207-224.

PIRANDELLO Luigi, « Teatro nuovo e teatro vecchio », in *Saggi, poesie, scritti vari* (sous la direction de Manlio Lo Vecchio-Musti), 3^e éd. revue, Milano, Mondadori, 1973, p. 225-243.

PONTE DI PINO Oliviero, MONTEVERDI Anna Maria (sous la direction de), *Il meglio di Ateatro*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2004.

PONTE DI PINO Oliviero, « Il buon narratore. Istruzioni per l'uso », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*. Dossier « Teatro di narrazione » (sous la direction de Claudia Cannella), janvier-mars 2005, n.1, p. 7.

PONTE DI PINO Oliviero, « Un teatro civile per un paese incivile ? Una riflessione » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.120, publié le 27/02/2009, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2009/02/27/un-teatro-civile-per-un-paese-incivile-una-riflessione/> (consulté le 08/03/2014).

PONTE DI PINO Oliviero, « Frontiere, censimenti, storie » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.127, publié le 01/11/2010, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2010/11/01/frontiere-censimenti-storie/> (consulté le 08/03/2014).

PORCHEDDU Andrea, « Dalla crisi del soggetto al collasso del personaggio », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 2003, n.26, p. 231-237.

POSSENTI Eligio, « Panorama del teatro italiano moderno », in *Teatro italiano. Vol. IV, Il teatro della nuova italia*, 1^{ère} éd., Milano, Nuova accademia, 1956, p. 9-25.

Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali. Numéro spécial Per una nuova performance epica, luglio 2004, n.1.

Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali. Numéro spécial Laboratorio Teatro Settimo, marzo 1996, n.1.

Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali. Numéro spécial Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto, giugno 2010, n.1.

PULLINI Giorgio, *Teatro italiano fra due secoli : 1850-1950*, Firenze, Parenti Editori, 1958.

PUPPA Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, 1^{ère} éd., Roma-Bari, Laterza, 1990.

PUPPA Paolo (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007.

PUPPA Paolo, « Lingua del torchio e lingua del corpo », in Paolo Puppa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 11-32.

PUPPA Paolo, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.

QUADRI Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1977.

QUENTIN-MAURER Nicole, « Comédie larmoyante » [en ligne], sur le site de l'*Encyclopædia Universalis*, disponible sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/comedie-larmoyante/> (consulté le 16/07/2014).

RABONI Giovanni, « Lingua e dialetti : un problema e un progetto », in Mario Brandolin, Angela Felice (sous la direction de), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*, actes du colloque, 8-9 décembre 1999, Udine. Pasian di Prato, Lithostampa, 2000, p. 115-121.

RANZINI Paola (sous la direction de), *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire*, traduit de l'italien par A.a.V.v., Paris, Éditions de l'Amandier, 2014.

RENELLO Gian Paolo, LEZZA Letizia (sous la direction de), « Il teatro napoletano » [en ligne], pages web du site de l'*Università di Salerno* contenant du matériel sur le théâtre à Naples, disponible sur http://www.unisa.it/centri_e_vari/teatro_napoletano/index. Les pages qui concernent Enzo Moscato (<http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/moscato/moscato>) sont sous la direction d'Isabella Selmin.

RICCI Mario, « Teatro-rito e Teatro-gioco », in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, I, Torino, Einaudi, 1977, p. 200-211.

RONCONI Luca, « Un teatro borghese », interview par Walter Siti et Silvia De Laude, in Pier Paolo Pasolini, *Teatro* (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), 1^{ère} éd., Milano, Mondadori, 2001, p. XI-XXVI.

RUSCONI Marisa (sous la direction de), « Gli scrittori e il teatro », dossier in *Sipario. Mensile di teatro balletto musica lirica cinema arti visive*, maggio 1965, n.229 (p.1-35), n.231 (p.1-31), n.232-3.

RYKNER Arnaud, RYNGAERT Jean-Pierre, « Conversation », in Jean-Pierre Sarrazac (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 54-58.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Il Nuovo corpo del dramma », in « Dramma VS postdrammatico », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 16-22.

SARRAZAC Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2012.

SAVELLI Angelo, « Lo strabismo degli orecchi », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 19-28.

SCHINO Mirella, *Profilo del teatro italiano : dal 15. al 20. Secolo*, Roma, Carocci, 1998.

SICA Anna, « La drammaturgia degli emarginati nella recente scena italiana », in Paolo Pappa (sous la direction de), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 303-330.

SINISI Silvia, « Neoavanguardia e postavanguardia in Italia », in Roberto Alonge et Guido Davico Bonino (sous la direction de), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. III : *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 703-736.

SORIANI Simone, « Non-solo-narrazione. Appunti per uno studio sull'attore solista », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, 2007, n°0, p. 27-29.

SORIANI Simone, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona, 2009.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, traduit de l'allemand par Patrick Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

TAVIANI Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, 1^{ère} éd., Bologna, Il Mulino, 1995.

TESSARI Roberto, *Teatro italiano del Novecento : fenomenologie e strutture (1906-1976)*, Firenze, Le Lettere, 1996.

TOMASELLO Dario, « “Sud continentale” e “Scuola siciliana” : tessere per un mosaico », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 2009, n.2, p. 20-26.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, nouvelle édition revue et mise à jour, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VALENTINI Valentina, « Dispositivi dell'oralità », in « Dramma VS postdrammatico », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 36-39.

VERDINOIS Federigo, « Polemica sul teatro popolare napoletano » in Siro Ferrone (sous la direction de), *La commedia borghese e il dramma dell'Ottocento*, III, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1979, p. 448-451.

ZANARDI Maurizio, « “Che le parole cessino di fare testo!”. Per una scena atea », in Antonia Lezza, Enzo Moscato (sous la direction de), *Il teatro per la parola, la parola per il teatro. Pubblico e operatori della scena a confronto*, in *Quaderni del Centro Studi sul teatro napoletano, meridionale ed europeo*, 2008, n.4, Marano di Napoli, Graficarte, 2008, p. 47-53.

ZUCCHERINI Nicola, « Físico da narratore. Il corpo nel teatro degli “attori che raccontano” », [en ligne], sur le site *Griseldaonline. Portale di letteratura* (sous la direction de Gian Mario Anselmi et Elisabetta Menetti), disponible sur <http://www.griseldaonline.it/percorsi/3zuccherini.html> (consulté le 14/07/2012).

3. Œuvres et interviews d'auteurs dramatiques et d'acteurs-auteurs

BABILONIA TEATRI, *Made in Italy*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, aprile-giugno 2009, n.2, p. 111-115.

BABILONIA TEATRI, « L'oscenità del reale » (interview par Mariolina Bonsi), in *Atti & sipari. Semestrare di teatro e spettacolo*, aprile 2010, n.6, p. 44-45.

BALIANI Marco, ROSTAGNO Remo, *Kohlhaas*, Perugia, Edizioni Corsare, 2001.

BALIANI Marco, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Milano, Rizzoli, 2003.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1998.

BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

BERTOLAZZI Carlo, *El nost Milan*, 2^e éd., Torino, Einaudi, 1979.

BRECHT Bertolt, *Grand' peur et misère du IIIème Reich*, traduit de l'allemand par Maurice Regnaut et André Steiger, Paris, L'Arche éditeur, 1960.

BRECHT Bertolt, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, traduit de l'allemand par Mario Carpitella, Torino, Einaudi, 1963.

CAPPUCCIO Ruggero, « Elogio del napoletano », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 1994, n.17, p. 154.

CAPPUCCIO Ruggero, « Rappresentazione e strumenti espressivi », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 1994, n.17, p. 152.

CASPANELLO Tino, *Mari*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, aprile-giugno 2005, n.2, p. 100-105.

CASPANELLO Tino, « Drammaturgie del non-luogo », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 2009, n.2, p. 31-33.

CASPANELLO Tino, *Malastrada*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, ottobre-dicembre 2010, n.4, p. 90-100.

CASPANELLO Tino, *Teatro*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

CELESTINI Ascanio, *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Roma, Donzelli, 2002.

CELESTINI Ascanio, « L'oralità a teatro : una grammatica per immagini » (interview par Giuseppe Vitale) [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.056, publié le 14/08/2003, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2003/08/14/loralita-a-teatro-una-grammatica-per-immagini/> (consulté le 08/03/2014).

CELESTINI Ascanio, « Il vestito della festa : dalla fonte orale a una possibile drammaturgia », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 2003, n.2, p. 21-26.

CELESTINI Ascanio, « A che cosa serve la memoria », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 19-51.

CELESTINI Ascanio, « L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare » in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005, p. 173-186.

CELESTINI Ascanio, « Le tre ere della fabbrica », in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005, p. 186-187.

CELESTINI Ascanio, « Lettere », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*. Dossier « Teatro di narrazione » (sous la direction de Claudia Cannella), gennaio-marzo 2005, n.1, p. 38-47.

CELESTINI Ascanio, *Radio Clandestina : memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma, Donzelli, 2005.

CELESTINI Ascanio, « Intervista a Ascanio Celestini » (par Nicola Pasqualicchio), in *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 157-164.

CELESTINI Ascanio, « Nota dell'autore », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 30.

CELESTINI Ascanio, VENTRIGLIA Gaetano, « La voce di Ascanio e Gaetano », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 32-37.

CELESTINI Ascanio, VENTRIGLIA Gaetano, *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*, in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 64-87.

CELESTINI Ascanio, « A colloquio con Ascanio Celestini » (interview par Simone Soriani), in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 89-97.

CELESTINI Ascanio, *Scemo di guerra. Il diario. 2006-1944*, Torino, Einaudi, 2006.

CELESTINI Ascanio, SORIANI Simone, « Del teatro politico in Italia. Ipotesi critiche », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, aprile 2006, n.10, p. 12-15.

CELESTINI Ascanio, *La pecora nera*, 6^e éd., Torino, Einaudi, 2006.

CELESTINI Ascanio, « Intervista », in Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 17-60.

CELESTINI Ascanio, *Lotta di classe*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 2009.

CELESTINI Ascanio, « Dalla memoria del passato agli appunti sul presente. Ascanio Celestini intervistato da Simone Soriani », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, aprile 2009, n.4, p. 2-8.

CELESTINI Ascanio, *Io cammino in fila indiana*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 2011.

CELESTINI Ascanio, « Io cammino in fila indiana », in *Io cammino in fila indiana*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 2011, p. 72-78.

CELESTINI Ascanio, LEGA Alessio, *Incrocio di sguardi*, Milano, Elèuthera, 2012.

CELESTINI Ascanio, *Pro Patria*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 2012.

CELESTINI Ascanio, interview par Alessandro Gambino [en ligne], sur le site *Youtube*, publié le 07/06/2013, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=zVeBIBXHTKY> (consulté le 15/04/14).

CELESTINI Ascanio, « Di quel luogo in cui non piove mai » (interview par Giulia Frezza, Daniele Mastrangelo, Emanuele Profumi) [en ligne], sur le site *Pier Paolo Pasolini. Pagine corsare* (sous la direction d'Angela Molteni), disponible sur http://www.pierpaolopasolini.eu/teatro_ascaniocelestini_ppp.htm (consulté le 01/02/2014).

CELESTINI Ascanio, *Pecora nera. La brebis galeuse*, traduction de l'italien par Pietro Pizzuti [en ligne], sur le site de Pietro Pizzuti, disponible sur http://www.pietropizzuti.be/IMG/pdf/La_brebis_galeuse_Pecora_nera_traduction_traduzione_translation_Pietro_Pizzuti.pdf (consulté le 19/02/2014).

CHITI Ugo, *Nero cardinale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002.

- CHITI Ugo, *La recita del popolo fantastico (una trilogia)*, Milano, Ubulibri, 2004.
- CURINO Laura, TARASCO Roberto, VACIS Gabriele, *Passione*, Novara, Interlinea Edizioni, 1998.
- CURINO Laura, VACIS Gabriele, *Olivetti. Camillo : alle radici di un sogno*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
- CURINO Laura, MARELLI Michela, *L'età dell'oro*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2004, n.1, p. 104-114.
- DANIELI Isa, MOSCATO Enzo, « Enzo Moscato ed Isa Danieli : di nuovo insieme nel nome di Eduardo » (interview par Delia Morea) [en ligne], sur le site *Teatro.it. Informazione, cultura e spettacolo* (directrice générale Fabienne Agliardi), publié le 28/09/2012, disponible sur http://www.teatro.org/rubriche/napoli_teatro_festival_2012/enzo_moscato_ed_isa_danieli_di_nuovo_insieme_nel_nome_di_eduardo_34259 (consulté le 16/06/2013).
- DANTE Emma, « Appunti per un teatro di ricerca » (sous la direction de Gerardo Guccini et Claudio Meldolesi), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, luglio 2003, n.1, p. 20-23.
- DANTE Emma, *Carnezzeria*, in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, luglio 2003, n.1, p. 28-33.
- DANTE Emma, « Il mio dialetto bastardo », in *Lo Straniero. Arte cultura scienza società : rivista trimestrale*, aprile 2005, n.58, p. 90-93.
- DANTE Emma, « Entrevista a Emma Dante » [en ligne], (par Ivana Margarese) sur le site de la revue *Intramuros. Biografías, autobiografías y memorias* (directeur Beltrán Gambier), inviernu 2004-primavera 2005, n.21, disponible sur http://www.grupointramuros.com/revista/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=54 (consulté le 31/03/2013).
- DANTE Emma, « La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante » (par Patrizia Bologna et Andrea Porcheddu), in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 27-77.
- DANTE Emma, *Carnezzeria : trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007.
- DANTE Emma, *Carnezzeria*, in *Carnezzeria : trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007, p. 71-132.
- DANTE Emma, *Vita mia*, in *Carnezzeria : trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007, p. 133-173.
- DANTE Emma, *Cani di bancata*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2007, n.1, p. 102-107.
- DANTE Emma, « Estratti di un teatro "bastardo" » (interview par Federica Antonelli et Celeste Bellofiore), in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, ottobre 2007, n.1, p. 46-47.

DANTE Emma, *Via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli, 2008.

DANTE Emma, « Emma Dante, tra *Pulle* e vita : “Il mio non è un teatro d’intonazione” » (interview par Renzo Francabandera) [en ligne], sur le site *Krapp’s Last Post (Progetto editoriale dell’Associazione Culturale Winnie&Krapp)*, publié le 24/04/2009, disponible sur <http://www.klpteatro.it/emma-dante-intervista> (consulté le 12/06/2013).

DANTE Emma, *Le pulle*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2010, n.1, p. 102-113.

DANTE Emma, *Trilogia degli occhiali*, Milano, Rizzoli, 2011.

DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni dispari*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1958.

DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, 3^e éd., Torino, Einaudi, 1962.

DE FILIPPO Eduardo, *Napoli milionaria !*, Torino, Einaudi, 1977.

DE SIMONE Titti, *Intervista a Emma Dante*, Marsala, Navarra Editore, 2010.

ENIA Davide, « La lingua, il dialetto e le forme di racconto », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 2003, n. 26, p. 216- 217.

ENIA David, « La perdita del mito e il mito della perdita », in Oliviero Ponte di Pino, Anna Maria Monteverdi (sous la direction de), *Il meglio di ateatro : 2001-2003*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, p. 166-167.

ENIA Davide, « La narrazione e le sue ombre. Conversazione con Davide Enia » (par Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 2005, n.2, p. 5-8.

ENIA Davide, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.

ENIA Davide, *Italia-Brasile 3 a 2*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 13-55.

ENIA Davide, *Maggio '43*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 56-99.

ENIA Davide, *Scanna*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 100-155.

ENIA Davide, « 'A megghiu parola è chidda ca 'un si rice » (interview par Simone Soriani), in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, octobre 2009, n.5, p. 17-21.

FO Dario, *Faut pas payer*, adaptation de Valeria Tasca et Tony Ceccinato, Les Tréteaux de France et la Compagnie Darry-Échantillon, 1982.

FO Dario, *Mistero buffo*, 3^e éd. (sous la direction de Franca Rame), Torino, Einaudi, 2003.

FO Dario, « Ascanio Celestini a colloquio con... Dario Fo » (interview par Ascanio Celestini), in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, aprile 2006, n.10, p. 16-18.

KANTOR Tadeusz, *Kantor. 1*, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par Denis Bablet, Paris, CNRS Éditions, 2000.

LA RUINA Saverio, *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, ottobre-dicembre 2008, n.4, p. 110-117.

LA RUINA Saverio, « Dialoghi con lo Spettatore e il Critico », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 2009, n.2, p. 26-29.

MANFRIDI Giuseppe, *Giacomo il prepotente*, Bologna, CLUEB, 2003.

MOSCATO Enzo, *Appunti da La psychose paranoiaque parmi les Artistes*, Napoli, Flavio Pagano Editore, 1993.

MOSCATO Enzo, *Luparella*, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana (Tullio Pironti Editore), 1993.

MOSCATO Enzo, *Embargos*, Milano, Kicco Music Giovanna Nocetti Editore, 1994.

MOSCATO Enzo, « *Embargos. Note per una soggettiva, sbrindellata, metafisica del canto* », in *Il Patalogo. Annuario del teatro*, 1994, n. 17, p. 179-181.

MOSCATO Enzo, « Io, pesce in un mare di parole » (interview par Stefania Chinzari) [en ligne], sur le site du journal *L'Unità*, publié le 19/07/94 disponible sur http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1994_08/19940819_0031.pdf&query=moscato%20io%20pesce (consulté le 20/09/2013).

MOSCATO Enzo, *Quadrilogia di Santarcangelo. Mal-d'-Hamlè, Recidiva, Lingua, carne, soffio*, Aquarium Ardent, Milano, Ubulibri, 1999.

MOSCATO Enzo, *Trianon*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1999.

MOSCATO Enzo, « Un sì luttuoso show (o slow ?). “Compleanno” e il passaggio in scena della “todes-trieb” », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 1999, n.2, et maintenant [en ligne], sur le site de l'*Università di Bologna*, disponible sur <http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/pdd/num19992/10.html> (consulté le 11/10/2013).

MOSCATO Enzo, *Arena olimpia*, Napoli, Edizione fuori commercio, 2001.

MOSCATO Enzo, « Incontro con Enzo Moscato e i suoi doppi » (interview par Anna Barsotti), in *Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, gennaio-aprile 2005, vol. 58, n.1, p. 169-188.

MOSCATO Enzo, « Quando tragico fa rima con grottesco. Intervista a Enzo Moscato » (par Melanie Gliozzi) [en ligne], sur le site *Drammaturgia.it* (directeur Siro Ferrone), publié le 24/12/2005, disponible sur <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=2799> (consulté le 12/10/2013).

MOSCATO Enzo, « Lingue del teatro, teatro delle lingue », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 91-95.

MOSCATO Enzo, *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

MOSCATO Enzo, *Co'Stell'Azioni. S-concerto enfatico per le saline degli s-confinamenti*, in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 81-118.

MOSCATO Enzo, *Orfani veleni. Esercizio di De-mascherazione da Fuga per comiche lingue, tragiche a caso, 1990*, in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 119-150.

MOSCATO Enzo, *Scannasurice*, in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 11-39.

MOSCATO Enzo, *Signurì, signurì*, in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 41-79.

MOSCATO Enzo, « Una strana quadriga di testi », in *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 7-10.

MOSCATO Enzo, « Del geroglifo cantante. Contributo per una corporalità dell'orale e una soffialità/centralità della scrittura », in Antonia Lezza, Enzo Moscato (sous la direction de), *Il teatro per la parola, la parola per il teatro. Pubblico e operatori della scena a confronto*, in *Quaderni del Centro Studi sul teatro napoletano, meridionale ed europeo*, 2008, n.4, Marano di Napoli, Graficarte, 2008, p. 11-15.

MOSCATO Enzo, « Del teatro, della vita, dell'attore, del pubblico, della lingua, e d'Altro. Conversazione con Enzo Moscato » (par Mario Lino Stancati), in Mario Lino Stancati, *Enzo Moscato, il teatro del profondo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2008, p. 101-141.

MOSCATO Enzo, *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009.

MOSCATO Enzo, *Bordello di mare con città*, in *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 205-264.

MOSCATO Enzo, *Festa al celeste e nubile santuario*, in *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 19-64.

MOSCATO Enzo, « Mentre componevo "L'angelico bestiario", pensavo forse all'Infinito? », in *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 299-302.

MOSCATO Enzo, *Partitura*, in *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 265-295.

MOSCATO Enzo, *Pièce noire (Canaria)*, in *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 65-141.

MOSCATO Enzo, *Ragazze sole con qualche esperienza*, in *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 143-203.

MOSCATO Enzo, « Sul fondamentalismo drammaturgico », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, ottobre 2010, n.7, p. 2-6.

MOSCATO Enzo, « Sistole e diastole nel teatro di Enzo Moscato : conversazione con l'attore-autore » (par Anna Barsotti), in Stefano Mazzoni (sous la direction de), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 655-666.

MOSCATO Enzo, « Ossimori. Intervista a Enzo Moscato » (par Anna Barsotti et Concetta D'Angeli) [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la

direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.55, publié le 28/10/2013, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/28/ossimori/> (consulté le 09/11/2013).

MOSCATO Enzo, « Presentazione » du spectacle *Tà-Kài-Tà* [en ligne], sur le site du *Teatro Arena del Sole di Bologna*, disponible sur <http://www.arenadelsole.it/it-IT/Stagioni/Stagione-2012-2013/Ta-kai-ta.aspx> (consulté le 11/10/2013).

MOSCATO Enzo, *Rasoi* [en ligne], (extraits du texte), sur le site de l'*Università di Salerno*, disponible sur http://www.unisa.it/centri_e_vari/teatro_napoletano/archivio/autori/moscato/testi/moscato_rasoi (consulté le 10/10/2013).

MROŹEK Sławomir, *Les Émigrés*, in *Théâtre 3*, traduit du polonais par Jean-Yves Erhel et Thérèse Douchy, Montricher-Paris, Éditions Noir sur Blanc, 1996, p. 179-251.

PAOLINI Marco, « Paolini : “Racconto il vecchio Nord Est” » (interview par Ugo Volli) [en ligne], sur le site officiel de Marco Paolini www.jolefilm.com, publié le 28/03/1998, disponible sur <http://www.jolefilm.com/press/la-repubblica-paolini-racconto-il-vecchio-nord-est/> (consulté le 20/06/2014).

PAOLINI Marco, « Marco Paolini : “Il mio Bestiario Veneto lo dedico ai poeti” » (interview par Michele Gottardi) [en ligne], sur le site du journal *L'Unità*, publié le 28/03/1999, disponible sur http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_1999_03.pdf/28SPE02A.pdf&query=Stefano%20Miliani%20%22Stefano%20Balassone%22 (consulté le 20/06/2014).

PAOLINI Marco, PONTE DI PINO Oliviero, *Quaderno del Vajont. Dagli Album al Teatro della Diga*, Torino, Einaudi, 1999.

PAOLINI Marco, *L'anno passato*, 1^{ère} éd., Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2000.

PAOLINI Marco, DEL GIUDICE Daniele, *Quaderno dei Tigi*, Torino, Einaudi, 2001.

PAOLINI Marco, « Autofiction. Incontro con Marco Paolini » (interview par Vincenzo Maria Oreggia), in Vincenzo Maria Oreggia, *Archivio di voci : incontri con Marco Baliani, Gabriella Bartolomei, Moni Ovadia, Marco Paolini, Luca Ronconi e Giuliano Scabia*, Milano, Archinto, 2002, p. 31-49.

PAOLINI Marco, « Immagini di repertorio. Conversazione con Marco Paolini » (par Fernando Marchiori), in Fernando Marchiori, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi, 2003, p. 69-80.

PAOLINI Marco, MERCANTI DI LIQUORE, *Sputi* [CD audio], Dischi Mezzanima, V2 Music, 2004.

PAOLINI Marco, « Mappe dei tempi », in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005, p. 140-156.

PAOLINI Marco, « Circo Bidone », in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005, p. 156-166.

PAOLINI Marco, *Bestiario veneto. Parole mate*, 1^{ère} éd., Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2005.

PAOLINI Marco, *Album. Libretto*, 2 vol., Torino, Einaudi, 2005.

PAOLINI Marco, « Ascanio Celestini a colloquio con... Marco Paolini » (interview par Ascanio Celestini), in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, aprile 2006, n.10, p. 19-21.

PAOLINI Marco, MERCANTI DI LIQUORE, *Miserabili* [CD audio], V2 Records Italia, Bagana Records, Universal, 2008.

PAOLINI Marco, *Quaderno del Sergente*, Torino, Einaudi, 2008.

PAOLINI Marco, « A colloquio con Marco Paolini » (par Simone Soriani), in Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona, 2009, p. 173-188.

PAOLINI Marco, interview par Michele Sciancalepore [en ligne], sur le site *Retrosцена. I segreti del teatro*, publié le 26/01/2009, disponible sur http://www.retrosцена.tv2000.it/retrosцена/archivio/00001821_Puntata_del_26_gennaio_2009.html (consulté le 04/04/2010).

PAOLINI Marco, interview par Rodolfo Di Giammarco [en ligne], sur le site *RepubblicaTV*, publié le 12/03/2009, disponible sur <http://video.repubblica.it/rubriche/darkroom/marco-paolini/30372/30896> (consulté le 08/07/2014).

PAOLINI Marco, NICCOLINI Francesco, *Quaderno del Milione*, Torino, Einaudi, 2009.

PAOLINI Marco, *Bisogna (la pellagra via sms)* [fichier audio en ligne], enregistrements sonores du 11/09/2010, sur le site *Lo scaffale virtuale di Frate Andrea*, publiés le 11/09/2010, disponible sur <http://frateandrea.blogspot.fr/2010/09/marco-paolini-bisogna.html> (consulté le 21/06/2014).

PAOLINI Marco, « Vite indegne di essere vissute. T4 e altre storie » [en ligne], sur le site du journal *L'Unità*, publié le 13/01/2013, disponible sur <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2500000/2497764.xml?key=Marco&first=31&orderby=0&f=fir> (consulté le 09/07/2014).

PASOLINI Pier Paolo, *Teatro*, 1^{ère} éd. (sous la direction de Walter Siti et Silvia De Laude), Milano, Mondadori, 2001.

PETROLINI Ettore, *Bravo ! Grazie !!* (sous la direction de Vincenzo Cerami), Roma, Editori riuniti, Theoria, 1997.

PILUDU Pierpaolo, « L'attore : un ladro di storie. Conversazione con Pierpaolo Piludo » (par Fabio Acca), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1. p. 42-45.

PINTER Harold, *L'Anniversaire*, traduit de l'anglais par Eric Kahane, Paris, Gallimard, 1968.

PINTER Harold, *Plays*, I, London Boston, Faber and Faber, 1996.

PINTER Harold, *Célébration. La Chambre*, traduit de l'anglais par Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2003.

PINTER Harold, *La Chambre*, in *Célébration, La Chambre*, traduit de l'anglais par Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2003, p. 99-167.

PIRANDELLO, *Maschere nude*, 1^{ère} éd. (sous la direction d'Italo Morzi et Maria Argenziano), Roma, Newton Compton Editori, 1994.

PIRROTTA Vincenzo, « Intervista di Vincenzo Pirrotta : l'arte di "porgere" delle storie feroci » [en ligne], sur le site *Teatroteatro.it* (rédacteur en chef Andrea Monti), publié le 23/01/2009, disponible sur http://www.teatroteatro.it/interviste_dettaglio.aspx?uart=2293 (consulté le 14/06/2012).

PIRROTTA Vincenzo, « Proseguire fuggendo la via della tradizione », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, décembre 2009, n.2, p. 29-31.

PROSA Lina, *Lampedusa Beach*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2007.

RAIMONDI Valeria, CASTELLANI Enrico, *The end*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, aprile-juigno 2011, n.2, p. 100-108.

RUCCELLO Annibale, *Ferdinando* [Programme de salle], mise en scène Annibale Ruccello, Roma, Graf, 1986.

RUCCELLO Annibale, « Ruccello, una drammaturgia sui corpi » (interview par G.G. e L.G.), in *Sipario. Mensile di teatro balletto musica lirica cinema arti visive*, marzo-aprile 1987, 466, p. 70-74.

RUCCELLO Annibale, « Perché faccio il regista », in *Sipario. Mensile di teatro balletto musica lirica cinema arti visive*, marzo-aprile 1987, 466, p. 78.

RUCCELLO Annibale, *Ferdinando* [Programme de salle], mise en scène Isa Danieli, Napoli, LAN, 1996 ?.

RUCCELLO Annibale, *Ferdinando*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998.

RUCCELLO Annibale, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.

RUCCELLO Annibale, *Anna Cappelli*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 104-115.

RUCCELLO Annibale, *Le cinque rose di Jennifer*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 18-43.

RUCCELLO Annibale, *Mamma. Piccole tragedie minimali*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 116-135.

RUCCELLO Annibale, *Notturmo di donna con ospiti*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 44-77.

- RUCCELLO Annibale, *Week-end*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 78-103.
- SANTANELLI Manlio, *Teatro*, Roma, Bulzoni, 2005.
- SANTANELLI Manlio, *Uscita di emergenza*, in *Teatro*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 43-121.
- SCALDATI Franco, *Il teatro del sarto : Il pozzo dei pazzi ; Assassina ; La guardiana dell'acqua*, Occhi, Milano, Ubulibri, 1990.
- SCALDATI Francesco, « La locanda degli elfi. Conversazione con Franco Scaldati » (par Valentina Valentini), in Valentina Valentini, *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettini, 1997, p. 117-137.
- SCALDATI Franco, « A sud del teatro. Colloquio con Franco Scaldati » (par Pier Giorgio Nosari), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, luglio 1999, n.1, p. 19-20.
- SCIMONE Spiro, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000.
- SCIMONE Spiro, *Bar*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 39-62.
- SCIMONE Spiro, *La festa*, in *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 63-87.
- SCIMONE Spiro, *Nunzio, Bar, La Fête*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Valeria Tasca, Paris, L'Arche, 2003.
- SCIMONE Spiro, *Il cortile*, Milano, Ubulibri, 2004.
- SCIMONE Spiro, *Il cortile*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, L'Arche, 2004.
- SCIMONE Spiro, « In teatro la lingua bisogna inventarsela », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 53-58.
- SCIMONE Spiro, *La busta*, Milano, Ubulibri, 2007.
- SCIMONE Spiro, interview pour l'émission *La Mandrágora (TVE)* [en ligne], sur le site *Youtube*, publié le 24/10/2008, disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=s1v0CLY2e_s (consulté le 19/05/13).
- SCIMONE Spiro, « Il corpo nella scrittura teatrale », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009, p. 1-8.
- SCIMONE Spiro, SFRAMELI Francesco, « Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli » (par Simone Soriani) in Simone Soriani, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Riano, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 143-150.
- SCIMONE Spiro, SFRAMELI Francesco, interview par Michele Sciancalepore [en ligne], sur le site *Retrosцена. I segreti del teatro*, publié le 21/12/2009, disponible sur http://www.retrosцена.tv2000.it/retrosцена/archivio/00001302_Puntata_del_21_dicembre_2009.html (consulté le 14/05/2013).

SCIMONE Spiro, *Pali* [fichier informatique], texte inédit, aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

SCIMONE Spiro, *Pali. Poteaux* [fichier informatique], traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, texte inédit, aimablement mis à disposition par Jean-Paul Manganaro.

SCIMONE Spiro, *Giù*, [fichier informatique], texte inédit, aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

SCIMONE Spiro, *Giù*, [fichier informatique], traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, texte inédit aimablement mis à disposition par Jean-Paul Manganaro.

TIMPANO Daniele, *Storia cadaverica d'Italia*, Roma, Titivillus, 2012.

TIMPANO Daniele, *Risorgimento pop*, in *Storia cadaverica d'Italia*, Roma, Titivillus, 2012, p. 43-101.

TIMPANO, *Dux in scatola*, in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2008, n.1, p. 106-112.

VACIS Gabriele, « Vocazioni » in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 9-10.

VACIS Gabriele, *Awareness : dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, BUR, 2002.

VENTRIGLIA Gaetano, « A colloquio con Gaetano Ventriglia » (interview par Simone Soriani), in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 98-104.

VERGA Giovanni, *Tutto il teatro*, 1^{ère} éd. (sous la direction de Natale Tedesco), Milano, Mondadori, 1989.

ZANZOTTO ANDREA, « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni » (par Marco Paolini), in Marco Paolini, *Bestiario veneto. Parole mate*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2005, p. 101-116.

4. Ouvrages critiques sur les auteurs dramatiques et sur les acteurs-auteurs

ALESSI Chiara, « Volta la carta... Ecco la storia ! Percorsi epici nel "teatro narrante" di Ugo Chiti », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, décembre 2005, n.2, p. 36.

ANCION Laurent, « Ascanio Celestini, la mémoire qui planche » [en ligne], sur le site du journal *Le Soir*, publié le 24/01/2007, disponible sur <http://archives.lesoir.be/theatre-le-lutin-italien-revient-au-festival-de-liege-t-20070124-009AWE.html?queryand=Ancion+la+m%E9moire+qui+planche&firstHit=0&by=10&when=-1&sort=datedesc&pos=1&all=6&nav=1> (consulté le 17/02/2014).

ANGEL-PEREZ Élisabeth, « Poétique de la menace », in *L'Avant-scène théâtre. Harold Pinter*, L'anniversaire, 15 février 2009, n. 1258, p. 89-92.

ANTONINI Alessio, « Paolini racconta il cemento. In 2.500 sul prato che sparirà » [en ligne], sur le site du journal *Corriere del Veneto.it*, publié le 13/09/2010, disponible sur <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneziamestre/notizie/cronaca/2010/13-settembre-2010/paolini-racconta-cemento-2500-prato-che-sparira-1703751111287.shtml> (consulté le 10/06/2014).

ARIOTTI Sergio, « Prefazione », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 3-4.

AUDINO Antonio, « C'era una volta una santa... », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 149-158.

BARBALATO Beatrice (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011.

BARBALATO Beatrice, « Telos, il senso della fine », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011, p. 83-99.

BARSOTTI Anna, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, 1^{ère} éd., Firenze, La Nuova Italia, 1974.

BARSOTTI Anna, « Dialettismo o no : “una questione” fra Verga e Capuana », in *Trimestre*, 1977, n.3-4, p. 467-505.

BARSOTTI Anna, *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992.

BARSOTTI Anna, « Scarpetta in Viviani : la tradizione del moderno », in *Il Castello di Elsinore. Quadrimestrale di teatro*, 1992, n.15, p. 85-102.

BARSOTTI Anna, « Eduardo, punto e a capo ? A proposito della nuova drammaturgia napoletana », in *Il Castello di Elsinore. Quadrimestrale di teatro*, 1995, n.24, p. 43-59.

BARSOTTI Anna, « Dialetti, lingue, pastiches : linguaggi in scena dal '900 al 2000 (Eduardo Fo Troisi Benigni Moscato) », in Nero Binazzi, Silvia Calamai (sous la direction de), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, actes de la journée d'études, 12 mars 2004, Prato. Padova, Unipress, 2006, p. 59-89.

BARSOTTI Anna, « Donna di scena, donna di libro. La lingua teatrale di Emma Dante », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009, p. 115-146.

BARSOTTI Anna, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

BARSOTTI Anna, « Sicilia, Palermo, metafore... e il caso Emma Dante », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, ottobre 2009, n.5, p. 8-12.

BARSOTTI Anna, « Emma attraverso lo specchio : postdrammatico VS drammatico », in « *Dramma VS postdrammatico* », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*.

Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 26-32.

BARSOTTI Anna, « La “Trilogia degli occhiali” di Emma Dante. Dal testo alla scena ? » [en ligne], sur le site *Drammaturgia.it* (directeur Siro Ferrone), publié le 11/06/2011, disponible sur <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5025> (consulté le 04/07/2012).

BATTISTI Rossella, « Ascanio Celestini e le “confessioni” di un italiano sinistrorso » [en ligne], sur le site du journal *L'Unità*, publié le 12/05/2013, disponible sur <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2545000/2543875.xml?key=Ascanio+Celestini+italiano+sinistrorso&first=1&orderby=1> (consulté le 25/04/2014).

BAUDET Marie, « Celestini, raconteur terrestre » [en ligne], sur le site du journal *La Libre Belgique*, publié le 12/01/2005, disponible sur <http://www.lalibre.be/culture/scenes/celestini-raconteur-terrestre-51b887bbe4b0de6db9ab69b3> (consulté le 17/02/2014).

BERTACCA Mariacristiana, « “Il manifesto noire” di Enzo Moscato », *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, ottobre 2010, n.7, p. 33-36.

BIANCHI Patrizia, « Il linguaggio della passione nel teatro di Annibale Ruccello : *Ferdinando* », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 mai 2006, Nuove Terme di Stabia ; Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 75-91.

BOLOGNA Patrizia, « Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, décembre 2003, n.2, p. 17-21.

BOLOGNA Patrizia, « Verso Purgatorio », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 142-162.

BOLOGNA Patrizia, *Tutte storie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007.

BONAVENTURA Vincenzo, « Il messinese è una lingua » [en ligne], in *La galleria. Periodico gratuito di Arte e di Cultura*, novembre 2005, n.5, p. 1, sur le site de l'*Università di Messina*, disponible sur http://ww2.unime.it/mynews/laGalleria/n_5.pdf (consulté le 18/11/2012).

BOTTIROLI Silvia, « Il narratore e i suoi personaggi. Un percorso attraverso il teatro di Marco Baliani », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 31-34.

BOTTIROLI Silvia, *Marco Baliani*, Pieve al Toppo-Civitella in Val di Chiana, Zona, 2005.

BRANCALEONI Francesca, « Giacometti, Paolo » [en ligne], sur le site de l'*Enciclopedia Treccani*, disponible sur http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giacometti_%28Dizionario-Biografico%29/ (page consultée le 17/07/14).

BRUNI Arnaldo, « Tra storia e letteratura », in Ugo Chiti, *Nero cardinale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, p. 105-109.

BRUNO Gaetano, « Forza e verità in scena », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 165-169.

CALAMAI Silvia, « Surreale Toscana », in Ugo Chiti, *La recita del popolo fantastico (una trilogia)*, Milano, Ubulibri, 2004, p. 9-20.

CALLIGARO Giulia, « Una scrittura in maschera » [en ligne], sur le site de la revue *Quaderns d'Italia*, 2007, 12, p. 125-143, disponible sur <http://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n12p125.pdf> (consulté le 11/10/2013).

CAMBERIATI Daniele, « Tradurre la parola, tradurre il corpo : *Pecora nera* nella versione francese », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011, p. 241-254.

CAMILLERI Andrea, « Prefazione » in Emma Dante, *Carnezzeria : la trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007, p. 7-12.

CANNELLA Claudia, « L'ultima cena del Mammasantissima », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2007, n.1, p. 109.

CAPRIOLO Ettore, « Introduzione ai testi », in Spiro Scimone, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 7-9.

CARACCHINI Cristina, « Viaggio tra Ethos, Etica e Estetica : *I cani del gas e Bestiario italiano* di Marco Paolini », in *Contemporanea*, 2007, n.5, p. 105-115.

CECCHI Carlo, « Note di regia », in Spiro Scimone, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 37.

CIVILLERI Sabino, « Uno spazio dove tutto è possibile », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 177-182.

COLINET Jean-Louis, « Moi je n'ai pas l'impression d'avoir vu des spectacles distincts », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011, p. 113-126.

COSTAZ Gilles, « Sławomir Mrożek, l'auteur », in *L'Avant-scène théâtre. Sławomir Mrożek*, Les Révérends, 1^{er} mai 2005, n.1183, p. 6-7.

D'ANGELI Concetta, « Generazioni in cammino verso la morte », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 24-28.

D'ANGELI Concetta, « Un monologo atipico di Ruccello : Anna Cappelli », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, ottobre 2010, n.7, p. 15-17.

D'ANGELI Concetta, « La lingua cancerosa del Teatro. I "limiti" di Enzo Moscato » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.55.9, disponible sur <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=55&ord=9> (consulté le 09/11/2013).

DALISI Linda, « Il teatro non si può capire, si deve fare. Diario di viaggio verso *Cani di bancata* », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2007, n.1, p. 108-109.

DANIELI Isa, « Presentazione », in Annibale Ruccello, *Ferdinando*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1998, p. 5-7.

DE BLASI Nicola, « Uno scrittore tra dialetto e italiano », in Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, I, (sous la direction de Nicola De Blasi et Paola Quarenghi), Milano, Mondadori, 2000, p. LI-XCIV.

DE MATTEIS Tiberia, « Spiro Scimone e i rituali del disagio », in *Autori in scena : sei drammaturgie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 199-213.

DE NONNO Carlo, « Se cantar mi fai d'amore : la musica originale nel teatro di Annibale Ruccello », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 mai 2006, Nuove Terme di Stabia ; Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 59-74.

DI BERNARDO Daria, « Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello » in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 mai 2006, Nuove Terme di Stabia ; Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 159-173.

DI CARO Mario, « Brutta, sporca e cattiva. Il teatro sfida la mafia » [en ligne], sur le site du journal *La repubblica*, publié le 29/10/2006, disponible sur <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/10/29/brutta-sporca-cattiva-il-teatro-sfida-la.html?ref=search> (consulté le 12/02/2013).

DI GIAMMARCO Rodolfo, « Anatomia delittuosa e famelica del corpo-scena », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 88-92.

DI GIAMMARCO Rodolfo, « Emma Dante : Io, siciliana vi dico che la mafia è donna » [en ligne], sur le site du journal *La repubblica*, publié le 31/10/2006, disponible sur <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/10/31/emma-dante-io-siciliana-vi-dico-che.html?ref=search> (consulté le 12/02/2013).

DI PALMA Guido, « Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 85-111.

DI PIETRO Eduardo, « “Compleanno” : il rituale del ricordo di Enzo Moscato » [en ligne], sur le site *Quarta parete* (directeur de rédaction Tonia Ferrero), publié le 17/10/2011, disponible sur <http://www.quartaparetepress.it/index.php/2011/10/17/compleanno-il-rituale-del-ricordo-di-enzo-moscato/> (consulté le 20/09/2013).

DRAGO Giuseppe, « La capacità di rinnovarsi di Franco Scaldati », in *Nuove effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura*, 1998, n.44, p. 63-69.

FERRAUTO Emanuela, « *Compleanno* » [en ligne], sur le site *Dramma.it. La casa virtuale del teatro* (directeur Marcello Isidori), disponible sur http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=4953&Itemid=14 (consulté le 20/09/2013).

FIASCHINI Fabrizio, GHIGLIONE Alessandra, *Marco Baliani : racconti a teatro*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998.

FIORE Enrico, « Artista tra mass media e memoria storica », in *Sipario. Mensile di teatro balletto musica lirica cinema arti visive*, marzo-aprile 1987, 466, p. 75-76.

FOFI Goffredo, « Emma la vastasata », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 139-141.

FRESU Rita, « *L'italiano de Roma* nella scrittura orale di Ascanio Celestini », in *L'altra Roma. Percorsi di italianizzazione tra dame, sante, popolani nella storia della città (e della sua regione)*, Roma, Nuova Cultura, 2008, p. 171-182.

GARAMPELLI Emanuela, « Lettere in tuta blu », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*. Dossier « Teatro di narrazione » (sous la direction de Claudia Cannella), gennaio-marzo 2005, n.1, p. 34-37.

GARAMPELLI Emanuela, « Ascanio va alla guerra », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*. Dossier « Teatro di narrazione » (sous la direction de Claudia Cannella), gennaio-marzo 2005, n.1, p. 37.

GAUTHIER Brigitte, « La politique par le théâtre », in *L'Avant-scène théâtre. Harold Pinter*, L'anniversaire, 15 février 2009, n. 1258, p. 93-97.

GIACCHÈ Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, 1^{ère} éd., Milano, Bompiani, 1997.

GIACCHÈ Piergiorgio, (texte critique sans titre), in Carmelo Bene, *Opere*, 2^e éd., Milano, Bompiani, 2002, p. 1533-1538.

GIOVANARDI Claudio, « Manfridi o "il teatro dell'anarchia" », in *Lingua e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 125-139.

GLIOZZI Melanie, « Memorie in costruzione. Percorsi necessari nel teatro di Emma Dante », in Anna Barsotti (sous la direction de), « Terre di teatro. Per una geografia della scena italiana contemporanea », dossier in *Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, gennaio-aprile 2006, n.1, p. 111-122.

GRAZIANI Graziano, « Celestini, discorsi alla nazione in crisi d'identità » [en ligne], sur le site *Myword.it*, publié le 13/05/2013, disponible sur <http://www.myword.it/teatro/reviews/6371> (consulté le 25/04/2014).

GUCCINI Gerardo, MELDOLESI Claudio (sous la direction de), « Emma Dante : Appunti sulla ricerca di un metodo », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, luglio 2003, n.1, p. 20-33.

GUCCINI Gerardo, « Racconti della memoria : il teatro di Ascanio Celestini », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, dicembre 2003, n.2, p. 20-21.

GUCCINI Gerardo (sous la direction de), *La bottega dei narratori : storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005.

GUCCINI Gerardo, « ...Della stessa materia della vita... », in Simone Soriani (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006, p. 15-23.

KJØLNER Torunn, « The Dramatic Art of Beckett » [en ligne], in *Nordic Irish Studies*, 2009, Vol. 8, n.1, *Samuel Beckett*, p. 5-13, et maintenant sur le site *JSTOR*, disponible sur <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25699539?uid=2&uid=4&sid=21104468187067> (consulté le 11/06/2013).

LARRAT Jean-Claude, RANNOUX Catherine, JACQUES Caroline, *et al.*, *Beckett : « En attendant Godot » ; « Oh les beaux jours »*, Neuilly, Atlande, 2009.

LETTIERI Carmela, « Bestiario veneto e Bestiario italiano. Poeti e animali nel teatro di narrazione di Marco Paolini » [en ligne], sur le site de la revue *Italies. Littérature, civilisation, société : revue d'études italiennes*, 2008, n. 12, p. 153-169, publié le 01/12/ 2010, disponible sur <http://italies.revues.org/1271> (consulté le 20/06/2014).

LO SICCO Manuela, « Giocare a nascondino in un campo minato », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 170-176.

MANGANARO Jean-Paul, (texte critique sans titre), in Carmelo Bene, *Opere*, 2^e éd., Milano, Bompiani, 2002, p. 1531-1533.

MARCHIORI Fernando, *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi, 2003.

MARINO Massimo, « Emma Dante, a Palermo », in *Lo Straniero. Arte cultura scienza società : rivista trimestrale*, aprile 2005, n.58, p. 84-90.

MEGALE Teresa, « Delle paradossali aberrazioni teatrali : la drammaturgia di Manlio Santanelli », in Manlio Santanelli, *Teatro*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 9-39.

MELDOLESI Claudio, « L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò », in *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 17-55.

MELDOLESI Claudio, « La trinità di Eduardo : scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale », in *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 57-87.

MORDENTI Raul, « Ascanio Celestini al Palladium. "Pro patria. Senza prigionieri e senza processi": uno spettacolo da non perdere » [en ligne], sur le site officiel d'Ascanio Celestini www.ascanioclestini.it, publié le 04/02/2012, disponible sur <http://www.ascanioclestini.it/ascanio-celestini-al-palladium-%E2%80%9Cpro-patria-senza-prigionieri-e-senza-processi%E2%80%9D-uno-spettacolo-da-non-perdere/> (consulté le 25/04/2014).

NEBBIA Simona, « Discorsi alla nazione : Celestini e i dolori di un tiranno » [en ligne], sur le site *Teatro e critica. Informazioni, immagini e sguardi critici dal mondo del teatro* (sous la direction de Andrea Pocosgnich), publié le 18/05/2013, disponible sur <http://www.teatroecritica.net/2013/05/discorsi-alla-nazione-celestini-e-i-dolori-di-un-tiranno/> (consulté le 25/04/2014).

NICCOLINI Francesco, « Un foresto a Venezia. Il mio teatro con Marco Paolini : da Vajont a Porto Marghera », in Stefania Stefanelli (sous la direction de), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni Della Normale, 2009, p. 9-15.

NICCOLINI Francesco, « Teatri, folpi e pere cotte », in Marco Paolini et Francesco Niccolini, *Quaderno del Milione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 29-55.

NOSARI Pier Giorgio, « La scrittura "reticente" di Spiro Scimone », in *Nuove effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura*, 1998, n.44, p. 70-72.

NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire : étude sur « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Paris, Champion, 1998.

PERISSINOTTO Cristina, « Polo, Paolini e Venezia : riflessioni lagunari » [en ligne], sur la revue *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian : trimestrale* (directeur Andrea Ciccarelli), Spring 2005, vol. 82, n.1, p. 64-78, sur le site JSTOR, disponible sur <http://www.jstor.org.proxy.scd.univ-lille3.fr/stable/10.2307/27668976?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Polo,&searchText=Paolini&searchText=e&searchText=Venezia&searchText=:&searchText=riflessioni&searchText=lagunari&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DPolo%252C%2BPaolini%2Be%2BVenezia%2B%253A%2Briflessioni%2Blagunari%2B%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff> (consulté le 10/06/2014).

PIRANDELLO Luigi, « Giovanni Verga », in *Saggi, poesie, scritti varii*, 3^e éd. revue (sous la direction de Manlio Lo Vecchio-Musti), Milano, Mondadori, 1973, p. 389-426.

PONTE DI PINO Oliviero « Quella diga che travolse l'audience », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*. Dossier « Teatro di narrazione » (sous la direction de Claudia Cannella), gennaio-marzo 2005, n.1, p. 20-23.

PORCHEDDU Andrea (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005.

PORCHEDDU Andrea (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006.

PORCHEDDU Andrea, « La tribù tragica di Emma Dante », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 93-108.

PORCHEDDU Andrea, « Le sfide di Emma », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*, gennaio-marzo 2010, n.1, p. 111-113.

PORCHEDDU Andrea, « Ascanio Celestini, da Mazzini al “fine pene mai” » [en ligne], sur le site *Myword.it*, publié le 06/12/2011, disponible sur <http://www.myword.it/teatro/reviews/5429> (consulté le 25/04/2014).

PORCHEDDU Andrea, « Ascanio Celestini : un Discorso senza pietà » [en ligne], sur le site *Linkiesta* (sous la direction de Marco Alfieri), publié le 13/05/2013, disponible sur <http://www.linkiesta.it/blogs/l-onesto-jago/ascanio-celestini-un-discorso-senza-pieta> (consulté le 25/04/2014).

PORTELLI Alessandro, « Prefazione », in Ascanio Celestini, *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma, Donzelli, 2005, p. 9-17.

PULLINI Giorgio, « Circumnavigando Venezia con Marco Paolini » [en ligne], sur le site officiel de Marco Paolini www.jolefilm.com, publié le 20/04/1997, disponible sur <http://www.jolefilm.com/press/il-mattino-di-padova-la-nuova-di-venezia-la-tribuna-di-treviso-circumnavigando-venezia-con-marco-paolini/> (consulté le 20/06/2014).

PUPPA Paolo, « Da Ruzante a Demostene », in *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 67-92.

QUADRI Franco, « Nunzio », in Spiro Scimone, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 91-92.

QUADRI Franco, « Bar », in Spiro Scimone, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 93.

QUADRI Franco, « La festa », in Spiro Scimone, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 94-95.

QUADRI Franco, « Tre dentiere che ballano », in Spiro Scimone, *Il cortile*, Milano, Ubulibri, 2004, p. 7-9.

QUADRI Franco, « L'eniade », in Davide Enia, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 9-11.

QUADRI Franco, « Quando l'assurdo approda alla violenza », in Spiro Scimone, *La busta*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 7-9.

RAMONDINO Fabrizia, « Teatro e poesia in Enzo Moscato », in Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, 2^e éd., Milano, Ubulibri, 2009, p. 9-15.

ROMEO Giuseppe, « Totò critico dei linguaggi », in A.A.V.V., *Totò partenopeo e parte napoletano. Il teatro, la poesia, la musica*. Venezia, Marsilio, 1998, p. 88-103.

RONFANI Ugo, « Il Milione di Paolini viaggio immobile nell'assurda Venezia » [en ligne], sur le site officiel de Marco Paolini www.jolefilm.com, publié le 07/11/1997, disponible sur <http://www.jolefilm.com/press/il-giorno-il-milione-di-paolini-viaggio-immobile-nellassurda-venezia/> (consulté le 20/06/2014).

ROSSI Fabio, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Roma, Bulzoni, 2002.

RUSSO Giada, « Una storia con troppe prigionie e troppi processi » [en ligne], sur le site de la revue *Ateatro. Webzine di cultura teatrale* (sous la direction d'Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi), n.139, publié le 29/10/2013, disponible sur <http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/una-storia-con-troppe-prigionie-e-troppi-processi/> (consulté le 08/03/2014).

SABBATINO Pasquale (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 mai 2006, Nuove Terme di Stabia ; Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2009.

SABBATINO Pasquale, « Il corpo e il sangue della scrittura teatrale di Annibale Ruccello », in Pasquale Sabbatino (sous la direction de), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, actes de la journée d'études, 29 mai 2006, Nuove Terme di Stabia ; Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 11-27.

SENIGALLIA Serena, « Vacis socratico », in Gerardo Guccini (sous la direction de), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di : Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Audino, 2005, p. 111-116.

SORIANI Simone, « Dario Fo e la fabulazione epica », in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Per una nuova performance epica*, luglio 2004, n.1, p. 27-30.

SORIANI Simone, « In principio era Fo », in *Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo*. Dossier « Teatro di narrazione » (sous la direction de Claudia Cannella), gennaio-marzo 2005, n.1, p. 16-18.

SORIANI Simone (sous la direction de), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Roma, Titivillus, 2006.

SORIANI Simone, « La lingua e i personaggi. Note a *Radio Clandestina* », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011, p. 189-199.

SPAVENTA Simona, « Celestini spazza via 150 anni di retorica » [en ligne], sur le site du journal *La repubblica*, publié le 11/05/2012, disponible sur <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/05/11/celestini-spazza-via-150-anni-di-retorica.html?ref=search> (consulté le 25/04/2014).

SPERANZA Guglielmo, « “Compleanno” di Enzo Moscato » [en ligne], sur le site *Supereva*, disponible sur http://guide.supereva.it/il_teatro/interventi/2007/02/287285.shtml (consulté le 20/09/2013).

STANCANELLI Elena, « Come fa un aereo a volare », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 81-87.

STANCATI Mario Lino, *Enzo Moscato, il teatro del profondo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2008.

STEFANELLI Stefania, « Parole e suoni nel teatro di Davide Enia », in *Atti & sipari. Semestrale di teatro e spettacolo*, octobre 2009, n.5, p. 22-24.

TELLINI Giulia, « Enzo Moscato, Orfani veleni, Scannasurice, Signurì signurì..., Co'Stell'Azioni, Orfani veleni » [en ligne], sur le site *Drammaturgia.it* (directeur Siro Ferrone), disponible sur <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=3549> (consulté le 20/09/2013).

TERMITE Carlo, « Taranto, nel porto lo spettacolo di Marco Paolini » [en ligne], sur le site *Antenna Sud*, publié le 07/11/2009, disponible sur <http://www.antennasud.com/sezioni/news/cultura-spettacolo/taranto-nel-porto-lo-spettacolo-di-marco-paolini/> et sur <http://www.youtube.com/watch?v=uh-D0YSpv4> (consulté le 27/06/14).

TOMASELLO Dario, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Riano, Editoria & Spettacolo, 2009.

TOMASELLO Dario, « Teatro della necessità/Teatro della disperazione nel tempo del postdrammatico : il caso Scimone-Sframeli », in « Dramma VS postdrammatico », actes du colloque international (sous la direction de Marco De Marinis et Gerardo Guccini), in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*. Numéro spécial *Dramma VS postdrammatico : polarità a confronto*, giugno 2010, n.1, p. 32-36.

TOMASELLO Dario, *Ferdinando di Rucello per Annibale Rucello*, Pisa, ETS, 2012.

TOMASELLO Dario, « Dimenticare i padri? Annibale Rucello e la tradizione drammaturgica napoletana », in *Ferdinando di Rucello per Annibale Rucello*, Pisa, ETS, 2012, p. 9-34.

TRUZZI Silvia, « Priebke compie cento anni. L'uomo delle Fosse ardeatine "certo di essere nel giusto" » [en ligne], sur le site du journal *Il fatto quotidiano*, publié le 29/07/2013, disponible sur <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/07/29/priebke-compie-cento-anni-luomo-delle-fosse-ardeatine-certo-di-essere-nel-giusto/669502/> (consulté le 05/06/2014).

VALENTI Cristina, « Lo scemo di guerra e altre storie alla rovescia », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli, Il principe Costante, 2005, p. 113-125.

VALENTI Cristina, « La lingua e gli stranieri. Dal taccuino di Scenario », in Andrea Porcheddu (sous la direction de), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 127-133.

VALENTINI Valentina (sous la direction de), *Franco Scaldati*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.

VALENTINI Valentina, « La scrittura vocale », in Mario Lino Stancati, *Enzo Moscato. Il Teatro del Profondo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editori, 2008, p. 9-14.

VERMANDERE Dieter, « Les techniques de l'oralité dans *Storie di uno scemo di guerra* », in Beatrice Barbalato (sous la direction de), *Le Carnaval verbal d'Ascanio Celestini. Traduire le théâtre de narration ?*, Bruxelles, Bern, Berlin [etc.], P.I.E Peter Lang, 2011, p. 173-187.

VILLA Giacomo, « Enzo Moscato, L'angelico bestiario » [en ligne], sur le site *Drammaturgia.it* (directeur Siro Ferrone), disponible sur <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=4363> (consulté le 20/09/2013).

5. Ouvrages généraux

- A.A.V.V., *La nuova enciclopedia della letteratura Garzanti*, Milano, Garzanti, 1995.
- ALFIERI Vittorio, *Opere*, II (sous la direction de Francesco Maggini), Milano, Rizzoli, 1940.
- ANDRIEU Bernard, VILLANI Arnaud, « Ligne de fuite », in Robert Sasso, Arnaud Villani (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, in *Les Cahiers de Noesis*, Printemps 2003, n.3, p. 210-215.
- ARISTOTELE, *Poetica*, traduit du grec par Guido Paduano, 8^e éd., Roma [etc.], GLF Laterza, 2009.
- ARTAUD Antonin, « Pour en finir avec le jugement de dieu », in *Œuvres* (sous la direction d'Évelyne Grossman), Paris, Gallimard, 2004, p. 1639-1654.
- ATTAL Frédéric, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, « Discours indirect, discours direct et leurs variantes », in *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe par Marina Yagello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 173-193.
- BAKHTINE Mikhaïl, « Discours indirect libre en français, en allemand et en russe », in *Le Marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe par Marina Yagello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 194-220.
- BENE Carmelo, « Autografia d'un ritratto », in *Opere*, 2^e éd., Milano, Bompiani, 2002, p. V-XXXVII.
- BENE Carmelo, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Opere*, 2^e éd., Milano, Bompiani, 2002, p. 43-175.
- BENE Carmelo, « Quattro momenti su tutto il nulla. 1^o momento : il linguaggio » [en ligne], sur le site *Youtube*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=13Whxyr-dp4> (consulté le 22/04/2014).
- BENJAMIN Walter « Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov », in *Angelus Novus* (sous la direction de Renato Solmi), traduit de l'allemand par Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006, p. 247-274.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz, Paris, Folio, 2008.
- BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (sous la direction de Frédéric Worms), 14^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- BETTI Laura (sous la direction de), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti 1977.
- CALVINO Italo, *Le città invisibili*, 20^e éd., Milano, Mondadori, 2002.

CALVINO Italo, *Lezioni americane : sei proposte per il prossimo millennio*, 12^e éd., Milano, Mondadori, 1999.

CÉLINE Louis-Ferdinand, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », in *Romans II* (sous la direction de Henri Godard), Paris, Gallimard, 1979, p. 931-936.

CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Marie (sous la direction de), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, PUN Éditions Universitaires de Lorraine, 2012.

DE ANDRÈ Fabrizio, « Smisurata preghiera » [CD audio], in *Anime salve*, textes et musiques de Fabrizio De Andrè et Ivano Fossati, Milano, Sony Music Entertainment Italy, 2009.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Introduction : rhizome », in *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-36.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « 20 novembre 1923. Postulats de la linguistique », in *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 95-139.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « 28 novembre 1947. Comment se faire un Corps Sans Organes ? », in *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 185-204.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « De la ritournelle », in *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 381-433.

DELEUZE Gilles, *Cinéma.1, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma.2, L'Image-temps*, 1^{ère} éd., Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers : 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 240-247.

DELEUZE Gilles, « Una nuova stilistica », préface à Giorgio Passerone, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 1991, p. 9-16.

DELEUZE Gilles, « L'Épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57-106.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Géophilosophie », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 82-108.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Le Personnage conceptuel », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 60-81.

DELEUZE Gilles, « Un manifeste de moins », in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 85-131.

DERRIDA Jacques, « La Parole soufflée », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 253-292.

- DERRIDA Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 341-368.
- DIONISOTTI Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, 1^{ère} éd., Torino, Einaudi, 1967.
- DUMOULIÉ Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.
- FALCONE Giovanni, PADOVANI Marcella, *Cose di Cosa Nostra*, éd. non commercialisée, Milano, Fabbri Editori - Il Corriere della sera, 1995.
- FÉRAUD Maris, *Des festins imaginaires*, in *Djofa le simple et autres contes de Sicile*, Paris, Hachette, 1995, p. 12-17.
- FERRETTI Gian Carlo, « Un “altro sviluppo” », in Pier Paolo Pasolini, *Volgar' eloquio*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 7-18.
- FERRONI Giulio (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana. Vol. 1 : Dalle origini al Quattrocento*, 18^e éd., Torino, Einaudi, 1991.
- FERRONI Giulio (sous la direction de), *Storia della letteratura italiana. Vol. 2 : Dal Cinquecento al Settecento*, 15^e éd., Torino, Einaudi, 1991.
- FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Vol. 4 : Il Novecento*, 18^e éd., Torino, Einaudi, 1991.
- FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Vol. 13 : Pascoli e il nuovo secolo : la nuova Italia (1861-1910), guerra e fascismo (1910-1945)*, Milano, Mondadori, 2006.
- FIN Giorgio (sous la direction de), « I sette martiri di Valdagno (3 luglio 1944) » [en ligne], sur le site de l'ANPI (*Associazione Nazionale Partigiani d'Italia*) di Vicenza, publié le 19/04/2014, disponible sur <http://www.anpi-vicenza.it/i-sette-martiri-di-valdagno-3-luglio-1944/> (consulté le 18/10/2014).
- FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de poche, 1965.
- FRÉTIGNÉ Jean-Yves, *Histoire de la Sicile : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.
- GRAMSCI Antonio, *Lettere dal carcere* (sous la direction de Sergio Caprioglio et Elsa Fubini), 2^e éd., Torino, Einaudi, 1968.
- GRAMSCI Antonio, *Sotto la mole (1916-1920)*, 3^e éd., Torino, Einaudi, 1972.
- GRAMSCI Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1974.
- GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, 4 vol., 2^e éd., édition critique de l'Istituto Gramsci (sous la direction de Valentino Gerratana), Torino, Einaudi, 1977.
- LO PIPARO Franco, *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- LOTMAN Iouri, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret, et al. (sous la direction d'Henri Meschonnic), Paris, Gallimard, 1973.

MADRIGNANI Carlo Alberto, *Effetto sicilia. Genesi del romanzo moderno. Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Camilleri*, Macerata, Quodlibet, 2007.

MAFFESOLI Michel, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Paris, Éditions du Félin : Institut du monde arabe, 2003.

MARAZZINI Claudio, « Pasolini dopo le “Nuove questioni linguistiche” », in *Sigma*, 1981, n.2-3, p. 57-71.

MENEGHELLO Luigi, *Libera nos a Malo*, in *Opere*, I, 1^{ère} éd., Milano, Rizzoli, 1993, p. 3-285.

MENGALDO Pier Vincenzo (sous la direction de), *Poeti italiani del Novecento*, 20^e éd., Milano, Mondadori, 2006.

MENGUE Philippe, *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, Meaux, Éditions Germina, 2013.

MROŻEK Sławomir, *Comment j'ai combattu*, in *L'Éléphant*, traduit du polonais par André Kosimor (nouvelle traduction), Paris, Albin Michel, 1992, p. 51-60.

PARLAMENTO ITALIANO, *Delega al Governo in materia di infrastrutture ed insediamenti produttivi strategici ed altri interventi per il rilancio delle attività produttive*, legge del 21 dicembre 2001, n.443 [en ligne], publié sur la *Gazzetta Ufficiale* n.299, 27/12/2001, Suppl. Ordinario n.279, et sur le site *Camera.it*, disponible sur <http://www.camera.it/parlam/leggi/01443l.htm> (consulté le 11/07/14).

PARLAMENTO ITALIANO, *Delega al Governo in materia di infrastrutture ed insediamenti produttivi strategici ed altri interventi per il rilancio delle attività produttive*, legge del 21 dicembre 2001, n.443 (synthèse) [en ligne], sur le site *SIRSI (Il Portale dei Sistemi Idrici Regioni Sud e Isole)*, disponible sur <http://sirsi.mit.gov.it/pagein.php?pag=sis&value=LaLeggeObiettivo> (consulté le 11/07/14).

PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, 1^{ère} éd., Milano, Garzanti, 1972.

PASOLINI Pier Paolo, « Intervento sul discorso libero indiretto », in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 85-107.

PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, traduit de l'italien par Maria Antonietta Macciocchi et Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, 1^{ère} éd., Milano, Garzanti, 1976.

PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, 2^e éd., Milano, Garzanti, 1981.

PASOLINI Pier Paolo, « La fine dell'avanguardia », in *Empirismo eretico*, 2^e éd., Milano, Garzanti, 1981, p. 122-143.

PASOLINI Pier Paolo, « Gennariello », in *Lettere luterane*, édition non commercialisée, Roma, L'Unità ; Torino, Einaudi, 1991, p. 13-67.

PASOLINI Pier Paolo, *Il sogno del centauro* (sous la direction de Jean Dufлот), 2^e éd., Roma, Editori Riuniti, 1993.

- PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, 6^e éd., Milano, Garzanti, 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, « 17 maggio 1973. Analisi linguistica di uno slogan », in *Scritti corsari*, 6^e éd., Milano, Garzanti, 1995, p. 12-16.
- PASOLINI Pier Paolo, « 8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino », in *Scritti corsari*, 6^e éd., Milano, Garzanti, 1995, p. 51-55.
- PASOLINI Pier Paolo, « 15 luglio 1973. La prima, vera rivoluzione di destra », in *Scritti corsari*, 6^e éd., Milano, Garzanti, 1995, p. 17-21.
- PASOLINI Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, 1^{ère} éd., Milano, Garzanti, 2009.
- PASOLINI Pier Paolo, « La Terra di Lavoro », in *Le ceneri di Gramsci*, 1^{ère} éd., Milano, Garzanti, 2009, p. 100-105.
- PASOLINI Pier Paolo, « Il canto popolare », in *Le ceneri di Gramsci*, 1^{ère} éd., Milano, Garzanti, 2009, p. 13-16.
- PASOLINI Pier Paolo, « Pasolini e...la forma della città » (interview par Paolo Brunatto) [en ligne], sur le site *Youtube*, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=e6ki-p1eW2o> (consulté le 08/10/2012).
- PASSERONE Giorgio, *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, Milano, Edizioni Angelo Guerini, 1991.
- PASSERONE Giorgio, *Dante. Cartographie de la vie*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- PASSERONE Giorgio, « Eretica commedia (Pasolini ab gioia) », in Giorgio Passerone et René Schérer, *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 193-300.
- PÉCOUT Gilles, *Naissance de l'Italie contemporaine (1770-1922)*, Paris, Nathan, 1997.
- PRIVITERA Giovanni, « Une *Smisurata* réécriture. De Alvaro Mutis à Fabrizio De André » [en ligne], in *Cahiers d'Études Romanes. Revue du CAER*, 2009, n.20, p. 409-428, disponible sur le site des *Cahiers d'Études Romanes*, disponible à l'adresse <http://etudesromanes.revues.org/1903> (consulté le 28/01/2014).
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970.
- RENDA Francesco, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970. Vol.II, Dalla caduta della Destra al fascismo*, Palermo, Sellerio, 1985.
- RIGAL Élisabeth, « Désubjectivation » in Robert Sasso, Arnaud Villani (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, in *Les Cahiers de Noesis*, Printemps 2003, n.3, p. 75-81.
- SAGGIORO Marco, « La vittima nel cinema e nei film di Pier Paolo Pasolini » [en ligne], sur le site *Pier Paolo Pasolini. Pagine corsare* (sous la direction d'Angela Molteni), disponible sur http://www.pasolini.net/tesi_saggioro09_variaz_ricotta.htm (consulté le 17 /03 /2014).

SASSO Robert, VILLANI Arnaud (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, in *Les Cahiers de Noesis*, Printemps 2003, n.3.

SAUVAGNARGUES Anne, « Heccéité » in Robert Sasso, Arnaud Villani (sous la direction de), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, in *Les Cahiers de Noesis*, Printemps 2003, n.3, p. 171-180.

SCIASCIA Leonardo, *La Sicilia come metafora*, 1^{ère} éd., Milano, Mondadori, 1989.

SEGRE Cesare, *Teatro e romanzo : due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

VENET Gisèle, résumé de son article « Giordano Bruno et Shakespeare : la poétique d'une écriture dans l'Europe de la Renaissance » [en ligne], in Yves Peyré et Pierre Kapitaniak (sous la direction de), *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance*, actes du Congrès organisé par la Société Française Shakespeare les 11, 12, 13 mars 2004, sur le site de la revue de la Société française Shakespeare, disponible sur <http://shakespeare.revues.org/846> (consulté le 11/08/2014).

VERGA Giovanni, *I Malavoglia* (sous la direction de Romano Luperini), Milano, Mondadori, 1988.

VERGA Giovanni, *Fantasticheria*, in *Novelle*, 7^e éd., Milano, Feltrinelli, 2006, p. 103-108.

VERGA Giovanni, *Cavalleria rusticana*, in *Novelle*, 7^e éd., Milano, Feltrinelli, 2006, p. 146-151.

VITTORINI Elio, *Conversazione in Sicilia*, 7^e éd., Milano, Bompiani, 1953.

ZANZOTTO Andrea, *Poesie e prose scelte* (sous la direction de Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta), 5^e éd., Milano, Mondadori, 2003.

6. Sitographie

Ascanio CELESTINI www.ascaniocelastini.it

Laura CURINO www.lauracurino.it

Emma DANTE www.emmadante.it

Davide ENIA www.davideenia.org

Enzo MOSCATO www.compagniateatraleenzomoscato.it

Marco PAOLINI www.jolefilm.com

Manlio SANTANELLI www.manliosantanelli.it.

Spiro SCIMONE, Francesco SFRAMELI www.scimonesframeli.org

7. Théâtrographie

BALIANI Marco, ROSTAGNO Remo, *Kohlhaas* (fait partie de *Il viaggiatore incantato*) [représentation], avec Marco Baliani ; mise en scène Marco Baliani ; production Casa degli Alfieri. 12/02/2010, Teatro India, Rome.

BALIANI Marco, *Tracce* (fait partie de *Il viaggiatore incantato*) [représentation], avec Marco Baliani ; mise en scène Marco Baliani ; production Casa degli Alfieri. 27/02/2010, Teatro India, Rome.

BALIANI Marco, BIANCHI Mario, *Frollo* (fait partie de *Il viaggiatore incantato*) [représentation], avec Marco Baliani ; mise en scène Marco Baliani ; production Casa degli Alfieri. 28/02/2010, Teatro India, Rome.

BARICCO Alessandro, *Novecento* [représentation], mise en scène Gabriele Vacis ; avec Eugenio Allegri et Arnoldo Foà ; décors Lucio Diana ; lumières et bande originale Roberto Tarasco ; production Laboratorio Teatro Settimo. 03/11/2009, Teatro Valle, Rome.

BRECHT Bertolt, *La resistibile ascesa di Arturo Ui* [représentation], mise en scène Claudio Longhi ; avec Umberto Orsini, Nicola Bortolotti, Simone Francia, Olimpia Greco, Lino Guanciale, Diana Manea, Luca Micheletti, Michele Nani, Ivan Olivieri, Giorgio Sangati, Antonio Tintis ; Dramaturg Luca Micheletti ; décors Casalba Antal ; costumes Gianluca Sbicca ; lumières Paolo Poppo Rodighiero ; production Teatro di Roma, Emilia Romagna Teatro Fondazione. 13/04/2011, Teatro Argentina, Rome.

CELESTINI Ascanio, *Discorsi alla nazione* [représentation], avec Ascanio Celestini. 15/05/2013, Teatro Palladium, Rome.

CURINO Laura, VACIS Gabriele, *Camillo Olivetti. Alle radici di un sogno* [représentation], mise en scène Gabriele Vacis ; avec Laura Curino ; décor Lucio Diana ; musiques et lumières Roberto Tarasco ; production Fondazione del Teatro Stabile di Torino en collaboration avec Associazione Culturale Muse. 16/11/2006, Teatro Valle, Rome.

DANTE Emma, *Trilogia degli occhiali* [représentation], textes et mise en scène Emma Dante ; avec Carmine Maringola, Claudia Benassi, Stéphanie Taillandier, Onofrio Zummo, Sabino Civilleri, Elena Borgogni ; décors Emma Dante, Carmine Maringola ; costumes Emma Dante ; création lumières Cristina Fresia ; coordination de production et distribution Fanny Bouquerel, Amunì ; production Compagnia Sud Costa Occidentale, en coproduction avec Teatro Stabile di Napoli, CRT Milano Centro di Ricerca per il Teatro, avec le soutien de Théâtre du Rond Point – Paris. 27/03/2011, Teatro Palladium, Rome.

DE FILIPPO Eduardo, *Filumena Marturano* [représentation], mise en scène Francesco Rosi ; avec Lina Sastri, Luca De Filippo, Nicola Di Pinto, Antonella Morea, Silvia Maino, Gioia Miale, Carmine Borrino, Geremia Longobardo, Antonio D'Avino, Guseppe Rispoli, Chiara De Crescenzo ; décors Enrico Job ; costumes Cristiana Lafayette ; lumières Stefano Stacchini ; production Teatro di Roma et Elledjeffe, Compagnia di Teatro di Luca De Filippo. 22/11/2009, Teatro Argentina, Rome.

DE FILIPPO Eduardo, *Le voci di dentro* [représentation], mise en scène Toni Servillo ; avec Betti Pedrazzi, Chiara Baffi, Marcello Romolo, Lucia Mandarini, Gigio Morra, Peppe

Servillo, Toni Servillo, Antonello Cossia, Vincenzo Nemolato, Marianna Robustelli, Daghi Rondanini, Rocco Giordano, Mariangela Robustelli, Francesco Paglino ; décors Lino Fiorito ; costumes Ortensia De Franco ; lumières Cesare Accetta ; son Daghi Rondanini ; assistante à la mise en scène Costanza Boccardi ; coproduction Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, Teatro di Roma, Teatri Uniti en collaboration avec Théâtre du Gymnase-Marseille. 17/05/2013, Teatro Argentina, Rome.

LEOPARDI Giacomo, *Operette morali* [représentation], adaptation et mise en scène Mario Martone ; avec Renato Carpentieri, Marco Cavicchioli, Roberto De Francesco, Maurizio Donadoni, Giovanni Ludeno, Paolo Musio, Totò Onnis, Franca Penone, Barbara Valmorin ; décors Mimmo Paladino ; costumes Ursula Patzak ; lumières Pasquale Mari ; son Hubert Westkemper ; Dramaturg Ippolita Di Majo ; aide à la mise en scène Paola Rota ; scénographe collaborateur Nicolas Bovey ; musique Giorgio Battistelli ; production Fondazione Teatro Stabile di Torino. 15/05/2011, Teatro Argentina, Rome.

MOSCATO Enzo, *Tà-Kài-Tà. Eduardo per Eduardo* [représentation], avec Isa Danieli et Enzo Moscato ; mise en scène Enzo Moscato ; décor Tata Barbalato ; costumes Giulia Colzi ; lumières Donamos ; couturier Luciano Briante ; son Gianki Moscato ; organisation Claudio Affinito ; production Fondazione Campania dei Festival, Napoli Teatro Festival Italia, Compagnia Enzo Moscato. 14/04/2013, Teatro Francesco di Bartolo, Buti.

OVADIA Moni, *Il registro dei Peccati* [représentation], avec Moni Ovadia ; production Promo music. 03/04/2011, Teatro dei Comici, Rome.

PAOLINI Marco, *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* [représentation], avec Marco Paolini et I Mercanti di Liquore, textes Andrea Bajani, Lorenzo Monguzzi, Marco Paolini, Michela Signori ; musiques jouées sur scène par Mercanti di liquore (Lorenzo Monguzzi, Piero Mucilli, Simone Spreafico) ; consultante historique Giovanni De Martis ; consultant musical Carlo Rebeschini ; création lumières Andrea Violato ; console lumières Lorenza Bonfanti ; console son Corrado Cristina ; direction technique Marco Busetto ; son Mordente Music Service ; techniques lumières Ombre Rosse ; production Michela Signori, Jolefilm. 16/03/2008, Teatro Arena Del Sole, Bologne.

PAOLINI Marco, *La macchina del capo* [représentation], avec Marco Paolini ; mise en scène Marco Paolini ; textes Marco Paolini, Michela Signori ; musiques originales composées et jouées par Lorenzo Monguzzi ; éléments scéniques Antonio Panzuto ; création lumières Andrea Violato ; console son Gabriele Turra ; console lumières et direction technique Marco Busetto ; assistance technique Juri Pevere, Graziano Pretto ; éclairage et son Ombre Rosse ; production Michela Signori, Jolefilm. 30/04/2010, Teatro Capocroce, Frascati.

PAOLINI Marco, NICCOLINI Francesco, *Itis Galileo* [représentation], avec Marco Paolini ; consultant scientifique Stefano Gattei ; consultant historique Giovanni De Martis ; éléments scéniques Juri Pevere ; console son Gabriele Turra ; assistance technique Graziano Pretto, Michele Mescalchin ; direction technique Marco Busetto ; éclairage et son Ombre Rosse ; production Michela Signori, Jolefilm. 24/02/2011, Teatro Secci, Terni.

PAOLINI Marco, *La macchina del capo* [représentation], avec Marco Paolini ; mise en scène Marco Paolini ; textes Marco Paolini, Michela Signori ; musiques originales composées et jouées par Lorenzo Monguzzi ; éléments scéniques Antonio Panzuto ; création lumières Andrea Violato ; console audio Gabriele Turra ; console lumières et direction technique

Marco Busetto ; assistance technique Juri Pevere, Graziano Pretto ; production Michela Signori, Jolefilm. 24/07/2011, « Concerti nel parco », Villa Pamphilj, Rome.

PIRANDELLO Luigi, *Vestire gli ignudi* [représentation], mise en scène Luca De Fosco ; avec Gaia Aprea, Anita Bartolucci, Alberto Fasoli, Giovanna Mangiù, Aldo Ottobri, Paolo Serra, Enzo Turrin ; décors Fabrizio Plessi ; costumes Maurizio Millenotti ; musiques Antonio Di Pofi ; lumières Gigi Saccomandi ; production Arena del Sole – Nuova Scena Teatro Stabile di Bologna, Teatro Stabile del Veneto “Carlo Goldoni”. 04/03/2011, Teatro Argentina, Rome.

PIRANDELLO Luigi, *I giganti della montagna* [représentation], mise en scène Stefano Randisi, Enzo Vetrano ; avec Enzo Vetrano, Ester Cucinotti, Ester Cucinotti, Stefano Randisi, Marika Pugliatti Diamante, Giovanni Moschella, Giuliano Brunazi, Luigi Tabita, Antonio Lo Presti, Margherita Smedile, Eleonora Giua, Paolo Baietta ; lumières Maurizio Viani ; décors Marc’Antonio Brandolini ; costumes Mela Dell’Erba ; son Alessandro Saviozzi ; production Diablogues, Teatro Stabile di Sardegna, Teatro de GI’Incamminati, Teatro Carcano en collaboration avec Teatro Comunale di Imola. 26/03/2011, Teatro Valle, Rome.

ROSSI Paolo, *Mistero Buffo (nell’umile versione pop)* [représentation], mise en scène Carolina De La Calle Casanova ; avec Paolo Rossi ; réduction et adaptation texte Paolo Rossi et Carolina De La Calle Casanova ; musiques composées et jouées sur scène par Emanuele Dell’Aquila ; production La Corte Ospitale en collaboration avec Fondazione Giorgio Gaber. 16/03/2011, Teatro Vittoria, Rome.

SCIMONE Spiro, *La busta* [représentation], mise en scène Francesco Sframeli ; avec Francesco Sframeli, Spiro Scimone, Gianluca Cesale, Salvatore Arena ; décors et costumes Barbara Bessi ; création lumières Beatrice Ficalbi ; metteur en scène assistant Roberto Bonaventura ; assistante décors et costumes Laurianne Scimemi ; directeur technique Santo Pinizzitto ; production Compagnia Scimone Sframeli Teatro di Messina en collaboration avec AstiTeatro 2006. 12/12/2009, Teatro Valle, Rome.

SCIMONE Spiro, *Nunzio* [représentation], mise en scène Carlo Cecchi ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli ; décor et costumes Sergio Tramonti ; création lumières Domenico Maggiotti ; metteur en scène assistant Valerio Binasco ; assistante décors et costumes Chiara Lambiase ; directeur technique Santo Pinizzotto ; production Compagnia Scimone Sframeli. 11/05/2011, Teatro Piccolo Eliseo, Rome.

SCIMONE Spiro, *Bar* [représentation], mise en scène Valerio Binasco ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli ; décor Titina Maselli ; metteur en scène assistant Leonardo Pischedda ; directeur technique Santo Pinizzotto ; production Compagnia Scimone Sframeli. 13/05/2011, Teatro Piccolo Eliseo, Rome.

SCIMONE Spiro, *Giù* [représentation], mise en scène Francesco Sframeli ; avec Francesco Sframeli, Spiro Scimone, Salvatore Arena, Gianluca Cesale ; décors Lino Fiorito ; création lumières Beatrice Ficalbi ; metteur en scène assistant Roberto Bonaventura ; régisseur Santo Pinizzitto ; production Compagnia Scimone Sframeli, Festival delle Colline Torinesi, Théâtre Garonne-Toulouse, Pubblico. 10/05/2013, Pubblico, il Teatro di Casalecchio di Reno, Casalecchio di Reno.

SPALIVIERO Antonia, VACIS Gabriele, PAOLINI Marco, *Libera nos* [représentation], mise en scène Gabriele Vacis ; avec Natalino Basso, Mirko Artuso ; décors et images Lucio Diana ;

musiques Roberto Tarasco ; production Itc2000 en collaboration avec Fondazione del Teatro Stabile di Torino. 04/11/2009, Teatro Valle, Rome.

VIVIANI RAFFAELE, *Viviani varietà* [représentation], mise en scène Maurizio Scaparro ; avec Massimo Ranieri, Ernesto Lama, Roberto Bani, Angela De Matteo, Mario Zinno, Ivano Schiavi, Gaia Bassi, Rhuna Barduagni, Antonio Speranza, Simone Spirito, Martina Giordano ; orchestre Massimiliano Rosati (guitare), Ciro Cascino (piano), Luigi Sigillo (contrebasse), Donato Sensini (bois), Mario Zinno (batteries) ; élaboration musicale Pasquale Scialò ; textes sous la direction de Giuliano Longone Viviani ; décors et costumes Lorenzo Cutùli ; mouvements chorégraphiques Franco Miseria, Massimo Ranieri ; production Fondazione Teatro della Pergola, Compagnia Gli Ipcriti. 24/04/2013, Teatro Argentina, Rome.

8. Vidéographie

CELESTINI Ascanio, *Radio Clandestina* [DVD], avec Ascanio Celestini ; réalisation Daria Menozzi ; aide à la réalisation Cinzia Castagna ; son Tullio Morganti ; musique Matteo D'Agostino, Gianluca Zammarelli ; montage Ilaria Fraioli ; paysages urbains Olivo Barbieri ; photographie Paolo Ferrari ; production exécutive Gregorio Paonessa pour Vivo Film ; représentant Rai Andreina Di Porto ; directeur de production Leonilda Copertino ; opérateurs de prise de vue Andrea Legnani, Franco Robustus ; prise de son Alessandro Boscolo ; production Fabbrica ; post-production vidéo Davide Maggi ; montage du son et mixage Alessandro Feletti ; réalisation pour la télévision Marco Rossitti ; directeur de la photographie Gianandrea Sasso. Lieu de la captation : Museo Storico della Liberazione ex carcere nazista di via Tasso, Rome. Roma, Donzelli, 2005.

CELESTINI Ascanio, *Fabbrica* [DVD], avec Ascanio Celestini ; réalisation pour la télévision Marco Rossitti ; directeur de la photographie Gianandrea Sasso ; direction technique Giovanni Ferrin ; opérateurs de prise de vue Paolo Camata, Giuseppe Caporale, Marco Mistretta, Paolo Pegorari, Maurizio Pizzato ; enregistrement et mixage son Marco Melchior, Fabbrica del suono ; montage vidéo Barbara Del Col ; prises de vue et montage son Giovanni De Mezzo ; assistants à la réalisation Katuscia Da Corte, Eleonora Gallina ; assistant son Guglielmo Busanel ; assistant studio Andrea Bellinetti ; équipement technique Università degli Studi di Udine, Facoltà di Scienze della Formazione, Consorzio Universitario di Pordenone ; logistique CEPO-Centro polifunzionale di Pordenone ; directeur Pier Carlo Craighero ; service technique théâtral Claps ; organisation Fabbrica Debora Pietrobono. Lieu et date de la captation : Deposito Giordani de Pordenone, 07/10/2005. Roma, Nuova Iniziativa editoriale, 2006.

CELESTINI Ascanio, *La pecora nera* [DVD], réalisation Ascanio Celestini ; produit par Alessandra Acciai, Carlo Macchitella, Giorgio Magliulo ; production Madeleine en collaboration avec Rai Cinema, BIM Distribuzione ; avec Ascanio Celestini, Giorgio Tirabassi, Maya Sansa, Luigi Fedele, *et al.* ; production exécutive Passione ; sujet et scénario Ascanio Celestini, Ugo Chiti, Wilma Labate ; directeur de la photographie Daniele Cipri ; montage Giogì Franchini ; sound designer Maurizio Argentieri ; décors Tommaso Bordone ; décoratrice Stefania Maggio ; costumes Grazia Colombini ; aide à la réalisation Valia Santella ; organisation générale Antonella Viscardi. Paris, France Télévisions Distribution, 2010.

CIPRÌ Daniele, MARESCO Franco, *Lo zio di Brooklyn* [DVD], aide à la mise en scène Lillo Iacolino ; décors et costumes Enzo Venezia ; musiques Joe Vitale ; avec Pippo Agusta, Francesco Arnao, Antonino Bruno, *et al.* ; secrétaire d'édition Alessandro Abate ; son Riccardo Parmieri ; prise de son Piero Fondi ; assistant montage Cesar A. Meneghetti ; monteur son ajouté Fabio Nunziata ; aide au montage Giancarlo Balmas ; accessoiristes Walter Faitanini, Donato Monatanaro ; photographie de scène Sergio Ciprì ; distribution Filmauro. Roma, Filmauro Home video, 2011.

DANTE Emma, *Vita mia* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; avec Ersilia Lombardo, Enzo Di Michele, Giacomo Guarneri, Alessio Piazza ; production Sud Costa Occidentale, Romaeuropa Festival 2004, La Rose des Vents Villeneuve D'Ascq, Castel dei Mondi ; direction organisation Fanny Bouquerel ; opérateurs de prise de vue Dean Buletti, Clarissa Cappellani, Ivan Silvestrini ; montage et mixage Dean Buletti ; réalisation vidéo et photographie Clarissa Cappellani ; production vidéo Dean Buletti, Clarissa Cappellani. Lieu et date de la captation : Salone Grande di Villa Medici, Rome, 27/10/2004. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

DANTE Emma, *Carnezzeria* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; avec Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Enzo Di Michele, Manuela Lo Sicco ; production Archivio Crt Centro di ricerca per il teatro di Milano. Lieu et date de la captation : Saletta Gramsci, Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia, 04/03/2007. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

DANTE Emma, *Cani di bancata* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; avec Manuela Lo Sicco, Antonio Puccia, Salvatore D'Onofrio, Sandro Maria Campagna, Carmine Maringola, Sabino Civilleri, Michele Riondino, Alessio Piazza, Fabrizio Lombardo, Ugo Giacomazzi, Stefano Miglio. Lieu et date de la captation inconnus. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

DANTE Emma, *Le Pulle, operetta amorale* [DVD inédit], texte et mise en scène Emma Dante ; musiques originales Andrea Porcu ; textes des chansons Emma Dante ; avec Elena Borgognoni, Sabino Civilleri, Chiara Muscato, Ersilia Lombardo, Sandro Maria Campagna, Manuela Lo Sicco, Carmine Maringola, Clio Gaudenzi, Antonio Puccia ; décors Emma Dante, Carmine Maringola ; costumes Emma Dante ; lumières Cristian Zucato ; assistant à la réalisation Massimo Vinti ; coordination production-distribution Fanny Bouquerel-Amunì ; collaboration à l'installation Compagnia Sud Costa Occidentale ; régisseur Alessandro Amatucci ; Fonico Diego Iacuz ; couturière Giovanna Napolitano ; photo de scène Giuseppe Di Stefano ; production Teatro Mercadante Napoli, Théâtre du Rond-Point Paris ; coproduction Théâtre National de la Communauté Française Bruxelles. Lieu et date de la captation : Cascina, presso La Città del Teatro, 19/02/2010. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [VHS], réalisateur, metteur-en-scène, directeur artistique Pierre-André Boutang, Michel Pamart ; avec Gilles Deleuze et Claire Parnet. Paris, Éditions Montparnasse, 1996.

ENIA Davide, *Maggio '43* [DVD], avec Davide Enia ; musiques sur scène Giulio Baroccheri ; réalisation pour la télévision Marco Rossitti ; directeur de la photographie Gianandrea Sasso ; direction technique Giovanni Ferrin ; opérateurs de prise de vue Paolo Camata, Giuseppe Caporale, Marco Mistretta, Paolo Pegorari, Maurizio Pizzato ;

enregistrement et mixage son Marco Melchior, Fabbrica del suono ; montage vidéo Barbara Del Col ; montage son Giovanni De Mezzo ; assistants à la réalisation Katuscia Da Corte, Eleonora Gallina ; assistant son Guglielmo Busanel ; assistant studio Andrea Bellinetti ; équipement technique Università degli Studi di Udine, Facoltà di Scienze della Formazione, Consorzio Universitario di Pordenone ; logistique CEPO-Centro polifunzionale di Pordenone ; directeur Pier Carlo Craighero ; service technique théâtral Claps ; production Santo Rocco&Garrincha en collaboration avec Accademia Perduta Romagna Teatri ; organisation Luca Marengo. Lieu et date de la captation : Deposito Giordani di Pordenone, 04/11/2005. Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2006.

FO Dario, *Mistero buffo* [2 DVD], écrit et interprété par Dario Fo et Franca Rame ; avec Dario Fo, Franca Rame et il Collettivo Teatrale La Comune ; réalisation pour la télévision Guido Tosi ; production Videoerre ; réalisation DVD Gianni Ubaldo Canale ; producteur exécutif Emiliano Rostagno ; direction artistique Luciana Chiapella, motion graphics Manuela Livorno ; création DVD Marco Salutari ; optimisation Stefania Marchetti ; montage Carlo Reposo, Ivan Bosco ; prise de vue et photographie Fabiana Antonioli ; musiques composées et dirigées par Fiorenzo Carpi. Lieu et date de la captation inconnus. Milano, Fabbri, 2006.

MARTONE Mario, SERVILLO Toni, *Rasoi* [VHS], d'après le spectacle de Mario Martone, Toni Servillo ; sur des textes d'Enzo Moscato ; réalisation Mario Martone ; avec Gino Curcione, Isacco Esposito, Iaia Forte, Licia Maglietta, Marco Manchisi, Vincenza Modica, Enzo Moscato, Toni Servillo, Tonino Taiuti ; accompagnement au piano Manuela La Manna ; organisation générale Claudio Vecchio ; directeurs de production Lello Becchimanzi, Luigi Boscaïno ; aide à la réalisation Costanza Boccardi, Stefano Incerti ; décors Mario Martone ; costumes Metella Raboni ; montage Iacopo Quadri ; son en prise directe Daghi Rondannini ; photographie Pasquale Mari ; opérateur de prise de vue Enrico Rocchi ; sonorisation et mixage Fonorama ; produit par Angelo Curti pour Teatri Uniti. Lieu et date de la captation inconnus. Milano, Mondadori, 1994.

MAZZACURATI Carlo, PAOLINI Marco, *Ritratti : Andrea Zanzotto* [DVD], avec Marco Paolini et Andrea Zanzotto ; produit par Francesco Bonsembiante pour Regione del Veneto et Vesna Film ; organisation générale Andrea Brigenti ; aide à la réalisation Marina Zangirolami ; photographie Alessandro Pesci AIC, Roberto Meddi AIC, Massimo Monico ; son Remo Ugolinelli, Alessandro Zanon, Bruno Puppato, Mario Iaquone ; post-production son Filippo Bussi, Studio Florian ; photographe de scène Giovanni Umicini ; coordination textes Daniela Basso ; scénographie Luigi Polzelli. Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2010.

MAZZACURATI Carlo, PAOLINI Marco, *Ritratti : Luigi Meneghello* [DVD], avec Marco Paolini et Luigi Meneghello ; produit par Francesco Bonsembiante pour Regione del Veneto et Vesna Film ; organisation générale Andrea Brigenti ; aide à la réalisation Marina Zangirolami ; photographie Alessandro Pesci AIC, Roberto Meddi AIC, Massimo Monico ; son Remo Ugolinelli, Alessandro Zanon, Bruno Puppato, Mario Iaquone ; post-production son Filippo Bussi, Studio Florian ; photographe de scène Giovanni Umicini ; coordination textes Daniela Basso ; scénographie Luigi Polzelli. Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2010.

MAZZACURATI Carlo, PAOLINI Marco, *Ritratti : Mario Rigoni Stern* [DVD], avec Marco Paolini et Mario Rigoni Stern ; produit par Francesco Bonsembiante pour Regione del Veneto et Vesna Film ; organisation générale Andrea Brigenti ; aide à la réalisation Marina Zangirolami ; photographie Alessandro Pesci AIC, Roberto Meddi AIC, Massimo Monico ; son Remo Ugolinelli, Alessandro Zanon, Bruno Puppato, Mario Iaquone ; post-production

son Filippo Bussi, Studio Florian ; photographe de scène Giovanni Umicini ; coordination textes Daniela Basso ; scénographie Luigi Polzelli. Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2010.

MOSCATO Enzo, *Pièce Noire (Canaria)* [DVD inédit], mise en scène Enzo Moscato, avec Enzo Moscato, Lucia Poli, Giuseppe Affinito J., Salvatore Chiantone, Agostino Chiummariello, Gino Curcione, Carlo Di Maio, Cristina Donadio, Lalla Esposito, Francesco Moscato, Salvio Moscato, Ciro Pellegrino, Maria Luisa Santella ; décor et costumes Tata Barbalato, Luciano Briante ; lumières Tata Barbalato ; sélection musicale Giankamos ; extraits originaux Carlo Faiello ; organisation Claudio Affinito ; assistant à la réalisation Carlo Guitto ; photo Fiorenzo De Marinis ; régisseur Gino Grossi ; prise de vue Gianni Luciano, Marino Cataudo ; montage Gianni Luciano. Lieu et date de la captation inconnus. Bibliothèque du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise.

PAOLINI Marco, BARESI Giuseppe, *Questo radichio non si tocca ! Diario di un'estate* [VHS], textes et extraits de *Il Milione. Quaderno veneziano* et *Bestiario veneto. L'orto di Marco Paolini* ; avec Marco Paolini ; images Giuseppe Baresi ; montage Giuseppe Baresi, Laura Madona, Marco Paolini, Francesco Lupi Timini ; assistant opérateur de prise de vue et son Simone De Rosa ; musiques Fabio Furlan, Lorenzo Pignattari, Lorenzo Sabadini, Gigi Sella, Saverio Tasca ; production Jole ; production exécutive Stilo. Torino, Einaudi, 2003.

PAOLINI Marco, *Gli album di Marco Paolini. Storie di certi italiani* [4 DVD], réalisation Giuseppe Baresi, Marco Paolini ; avec Marco Paolini ; participation de Mario Brunello, Gian Maria Testa ; textes dramatiques originaux Marco Paolini, Michela Signori ; sujets, textes et dessins Marco Paolini ; images Giuseppe Baresi ; musiques Mercanti di liquore, Francesco Sansalone ; montage Francesco Lupo Timini ; directeur de production Michela Signori ; producteur exécutif Francesco Bonsembiante ; productions théâtrales Associazione Teatrale Pistoiese, Jolefilm, Produzioni Fuorivia ; équipements techniques Franco Bongiorno, Marco Busetto, Monia Giannobile, Andrea Violato ; prise de vue cinématographique Stilo ; prise de vue IMX-Digitalbetacam, Asa Audiovisivi ; responsable technique Luca Morelli ; post-production Asa Audiovisivi, Stilo ; services son et lumières Mordente Music Service, Nane Cinenoleggi ; production Jolefilm. Lieu de tournage et de captation : Ferrovia del Ramo Secco, Deposito locomotive della stazione di Pistoia, Teatro Romano di Verona, etc. Torino, Einaudi, 2005.

PAOLINI Marco, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], réalisation Giuseppe Baresi, Marco Paolini ; avec Marco Paolini et la participation de Mario Brunello ; textes dramatiques Francesco Niccolini, Marco Paolini, Michela Signori ; montage Valentino Andreoli, Giuseppe Baresi, Sara Zavarise ; produit par Francesco Bonsembiante, Michela Signori ; images Giuseppe Baresi pour Stilo snc, Francesco Lo Gullo ; assistants de production Marco Austeri, Matteo Ripari ; équipements techniques Marco Busetto, Monia Giannobile, Stefano Mantovan, Gianlorenzo Naccari, Andrea Violato ; musiques Mario Brunello, Mansour, Antonio Vivaldi, Stefano Olivan, Johann Sebastian Bach ; éléments scéniques Graziano Pompili ; post-production Lorenzo Caperchi, Studio Kitchen, Asa Audiovisivi, Stilo, SAM de Mirco Mencacci. Lieux de tournage et de captation : Laguna di Venezia, Lungolaguna del Lusenzo, Chioggia VE, Grande Erg Orientale (Tunisie), Teatro del Parco (Mestre VE). Torino, Einaudi, 2009.

PAOLINI Marco, *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* [DVD], avec Marco Paolini ; musiques originales composées et jouées par Mercanti di liquore (Lorenzo Monguzzi, Piero Mucilli, Simone Spreafico ; texte Andrea Pajani, Lorenzo Monguzzi, Marco Paolini, Michela Signori ;

réalisation pour la télévision Fabio Calvi ; aide à la réalisation Valentina De Renzis ; directeur de la photographie Daniele Savi ; production et organisation générale Francesco Bonsembiante, Michela Signori ; directeur de production Chicco Minonzio pour Studio Metria ; consultant historique Giovanni De Martis ; consultant musical Carlo Rebeschini ; responsable technique Roberto Innocenzi ; éléments scéniques Andrea Violato ; service lumières Amandla Production ; console lumières Gaetano Rando ; son de salle Corrado Cristina ; prise de vue HD L'opera Broadeasi Video ; mixage vidéo Tommaso Magistro ; mixage son Francesco Lumentini ; graphisme Sigma Consulting System ; photographe de scène Massimo Pastore ; production Jolefilm. Lieu et date de la captation : retransmission sur La7 en direct du Taranto Container Terminal du port de Tarante, 09/11/2009. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2009.

PAOLINI Marco, *Il Milione. Quaderno veneziano* [DVD], réalisation Giuseppe Baresi, Marco Paolini ; avec Marco Paolini et la participation de Mario Brunello ; textes dramatiques Francesco Niccolini, Marco Paolini, Michela Signori ; montage Valentino Andreoli, Giuseppe Baresi, Sara Zavarise ; produit par Francesco Bonsembiante, Michela Signori ; images Giuseppe Baresi pour Stilo snc, Francesco Lo Gullo ; assistants de production Marco Austeri, Matteo Ripari ; équipements techniques Marco Busetto, Monia Giannobile, Stefano Mantovan, Gianlorenzo Naccari, Andrea Violato ; musiques Mario Brunello, Mansour, Antonio Vivaldi, Stefano Olivan, Johann Sebastian Bach ; éléments scéniques Graziano Pompili ; post-production Lorenzo Caperchi, Studio Kitchen, Asa Audiovisivi, Stilo, SAM de Mirco Mencacci. Lieux de tournage et de captation : Laguna di Venezia, Lungolaguna del Lusenzo, Chioggia VE, Grande Erg Orientale (Tunisie), Teatro del Parco (Mestre VE). Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

PAOLINI Marco, *Il Milione. Quaderno veneziano* [en ligne], conception, interprétation et mise en scène théâtrale Marco Paolini ; collaboration à la dramaturgie et aux textes Francesco Niccolini ; musiques de Maïstral, Stefano Olivan, Fabio Furlan, Lorenzo Pignattari, Lorenzo Sabadini, Gigi Sella ; adaptation pour la télévision Felice Cappa ; directeur de la photographie Ugo Settembre ; directeur de production Franco Piccina ; producteur Rai Piero Ruspoli ; réalisation Duccio Forzano ; éléments scénographiques Graziano Pompili ; photographie Marco Caselli Nirmal ; production événement Chicco Minonzio pour « Cose di Musica » ; production Moby Dick – Teatri della Riviera ; organisation Michela Signori. Lieu et date de la captation : retransmission sur Rai 2 en direct de l'Arsenal de Venise, 10/09/1998. Vidéo sur le site *Youtube*, publié le 06/09/2012, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=-ftjn7vrHBM> (consulté le 10/05/2014).

PAOLINI Marco, *Il sergente* [DVD], texte Marco Paolini, Mario Rigoni Stern, Michela Signori ; « serviteur » de scène Marco Austeri ; réalisation pour la télévision Fabio Calvi ; aide à la réalisation Valentina De Renzis ; directeur de la photographie Daniele Savi ; éléments scéniques et coordination lumières Andrea Violato ; console son et son Roberto Grassi ; production et organisation générale Francesco Bonsembiante, Michela Signori ; installation Jolefilm en collaboration avec Playmaker pour La7 et avec la partecipazione de Laboratorio Morzeletto Berica Pietre ; directeur de production Chicco Minonzio pour Cose di Musica ; service son et lumières R&NT Rental&More, Elis Mordente Music Service ; prise de vue Cinevideostudio ; responsable technique Luca Scamperle ; directeur de production Emanuela Bertolotto ; son Adriano Pedersoli, Maurizio Sardi ; graphisme Stefania Patti ; mixage vidéo Simone Etori ; musiques Uri Caine, Mario Brunello ; production exécutive

pour La7 360° Playmaker. Lieu et date de la captation : retransmission sur La7 en direct de la Cava Arcari di Zovencedo (VI), 30/04/2007. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

PAOLINI Marco, DEL GIUDICE Daniele, *I-Tigi a Gibellina. Racconto per Ustica* [DVD], avec Marco Paolini ; réalisé par Davide Ferrario ; production théâtrale du spectacle Accademia Perduta Romagna Teatri et Jolefilm ; installation spéciale pour les Orestyadi di Gibellina (8-9-10 août 2002) Jolefilm, en collaboration avec Fondazione Orestyadi ; coordination événement Michela Signori ; directeur de production pour Teleplus Anna Maria Carrassa ; location manager Fabio Lannino ; responsable technique Marco Busetto ; service son et lumières MA.MA Service Palermo ; constructions Ferro Calogero&Antonio ; directeur de la photographie Giuseppe Baresi ; montage Iliaria Fraioli ; post-production son vidéo Luca Morelli ; service prise de vue post-production Asa Audiovisivi Bologna ; production Jolefilm. Lieu et date de la captation : Cretto di Burri, il Teatro dei Ruderer di Gibellina (TP), août 2002. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

PAOLINI Marco, *La macchina del capo* [DVD], avec Marco Paolini ; musiques originales composées et jouées par Lorenzo Monguzzi ; texte Marco Paolini, Michela Signori ; réalisation pour la télévision Fabio Calvi ; aide à la réalisation Valentina De Renzis ; directeur de la photographie Daniele Savi ; design Marco Paolini ; production et organisation générale Francesco Bonsembiante, Michela Signori pour Jolefilm ; directeur de production Chicco Minonzio pour Studio Metria ; assistants de production Giacomo Gagliardo, Juri Pevere ; projections vidéo Target 2 de Leopoldo Zanetti ; coordinateur de production pour La7 Fabrizio Forner ; éléments scéniques Antonio Panzuto ; assistant décors Alberto Donnato ; service lumières R&NT ; console lumières Gaetano Rando ; projet son Mordente Music Service ; console son Lorenza Capercchi ; prise de vue Cinevideostudio ; directeur de production Andrea Tresoldi ; coordinateur de production Eleonora Baroni ; son Fabio Bellavite ; photographe de scène Marco Caselli, Nirmal ; production Jolefilm. Lieu et date de la captation : retransmission sur La7 en direct de l'ex-Tribunale di Padova, 01/01/2009. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

PAOLINI Marco, VACIS Gabriele, *Vajont. 9 ottobre 1963* [DVD], avec Marco Paolini ; adaptation pour la télévision Felice Cappa, Gabriele Vacis ; directeur de la photographie Raffaele Imparato ; producteur RAI Pietro Ruspoli ; directeur de production Enrico Motta ; réalisation pour la télévision Antonio A. Moretti ; coordination recherches matériel de répertoire Francesco Niccolini ; collaboration aux textes Gerardo Guccini, Alessandra Ghiglione ; organisation production événement Chicco Minonzio ; assistance technique Alberto Artuso, Luca Seno, Silvio Martini, Andrea Gatti ; production spectacle Moby Dick-Teatri della Riviera ; direction Cristina Palumbo ; organisation Michela Signori ; service son et lumières Coriolano Music Service ; installation sur place Ditta Parutto ; assistante à la réalisation Barbara Silvelo ; coordination technique Luigi Pirola ; techniciens vidéo Dante Meneghel, Pierluigi Giustina ; technicien son Luca Latini ; mixage vidéo Stefano Valentini. Lieu et date de la captation : retransmission sur RAI3 en direct de la Diga del Vajont, 09/10/1997. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

PASOLINI Pier Paolo, *Accattone* [DVD], réalisation, mise en scène, directeur artistique Pier Paolo Pasolini ; avec Franco Citti, Silvana Corsini, Franca Pasut, *et al.*, ; directeur de production Alfredo Bini ; photographie Tonino Delli Colli ; musiques Ennio Morricone. Carlotta, 2004.

SCIMONE Spiro, *Bar* [DVD inédit], mise en scène Valerio Binasco ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli ; Unidad de Audiovisuales, Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE) INAEM. Lieu et date de la captation : XXVI^e Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid (4-29 novembre 2009), 12/11/2009. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

SCIMONE Spiro, *La busta* [DVD inédit], mise en scène Francesco Sframeli ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Salvatore Arena, Nicola Rignanese ; prise de vue Roberto Bonaventura. Lieu et date de la captation inconnus. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

SCIMONE Spiro, *La festa* [DVD inédit], mise en scène Gianfelice Imparato ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Gianluca Cesale ; prise de vue Roberto Bonaventura. Lieu et date de la captation inconnus. Document aimablement mis à disposition par Spiro Scimone.

SCIMONE Spiro, SFRAMELI Francesco, *Due amici* [DVD], sujet et scénario Spiro Scimone ; tirée de l'oeuvre théâtrale *Nunzio* de Spiro Scimone ; avec Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Felice Andreasi, Sarà Bertelà, Valerio Binasco, Tano Cimarosa, Roberto Citran, Nicola Di Pinto, Gianfelice Imparato Armando Pugliese, Franco Ravera, Nicola Rignanese, Teresa Saponangelo ; photographie Blasco Giurato ; décors Eleonora Ponzoni ; costumes Carolina Olcese ; aide à la réalisation Manolita Cipparrone ; montage Massimo Quaglia ; directeur de production Andrea Nuzzolo ; producteur exécutif Francesco Tornatore ; musique originale composée, orchestrée et dirigée par Andrea Morricone. Milano, Medusa, 2003.

SEGRE Andrea, *Io sono Li* [DVD], avec Zhao Tao, Rade Sherbedgia, Marco Paolini, Giuseppe Battiston, Roberto Citran, *et al.* ; directeur de production Marco Zanon ; coordination de production Lucia Candelpergher, Anna Offelli ; photographe de scène Simone Falso ; assistante au montage Chiara Russo ; directeur de post-production Enrico Barone, Cofé 2011 ; art director Marco Lo Visatti ; montage son Riccardo Spagnol ; enregistrement et mixage musiques Hervé Martin ; produit par Francesco Bonsembiante, Francesca Feder ; producteur associé Italie Michela Signori ; producteur associé France Arnaud Louvet ; musiques originales François Couturier ; production Jolefilm, Aeternam films, en collaboration avec Rai Cinema, en coproduction avec Arte France Cinéma. Venezia, Marsilio, 2013.